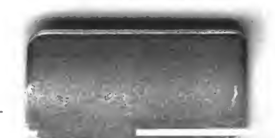

WIDENER
HN W96K L



Der

Deutsche Roman

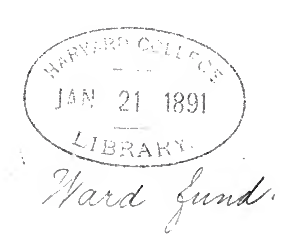
des 19. Jahrhunderts.

Von

Hellmuth Mielke.



Braunschweig.
C. A. Schwetschke und Sohn
(Appelhans & Pfenningstorff).
1890.



Dem Meister deutscher Romandichtung

Friedrich Spielhagen

zugeeignet.

Vorwort.

Das Buch ist ein Versuch, zum ersten Mal die Entwicklung des deutschen Romans in unserm Jahrhundert aus seiner Eigenart und aus den Zeitverhältnissen heraus zu erklären. Darüber vernachlässigt es indessen nicht die ästhetischen Gesichtspunkte, obwohl es absichtlich von weitschweifigem Theoretisiren sich fern hält. Für die Arbeit war Beschränkung dringender Zwang, und so mußte ein Stoff, der zu drei solchen Bänden wie dem vorliegenden ausgereicht hätte, in den engsten Rahmen gefaßt werden. Der klassische Roman ist sehr kurz behandelt; was wäre über ihn zu sagen, das nicht bereits anderswo, wenn auch unter andern Gesichtspunkten, gesagt worden ist?

Die Charakteristik Alfred Meißners als Romandichters habe ich aus Anlaß der traurigen Streitfrage: Hedrich-Meißner zurückgezogen. Absolute Vollständigkeit in der Aufzählung der Autoren konnte natürlich nicht erreicht werden, einen irgendwie bedeutungsvollen Namen auf dem Gebiet des Romans wird man jedoch kaum vermissen.

Braunschweig, Pfingsten 1890.

H. M.

Inhaltsverzeichniß.

Erster Abschnitt.

Der klassische und der romantische Roman.

Zweiter Abschnitt.

Das Revolutionszeitalter von 1830—1848.

Dritter Abschnitt.

Neue volksthümliche Richtungen (1848—1870).

Vierter Abschnitt.

Der Zeitroman von 1848—1870.

Fünfter Abschnitt.

Der Roman der Gegenwart (1870—1890).

Einleitung.

Motto:

„Die Geschichte des modernen Romans ist noch zu schreiben. Sie wird ein merkwürdiges Buch werden, lehrreicher und interessanter als viele sogenannte Geschichtswerke und Literaturschriften".

Ad. Stahr: Fr. Spielhagens „Problematische Naturen" (National-Ztg. vom 5. u. 6. Dec. 1861).

Die Aesthetiker, zu allen Zeiten eine gelehrte Corporation, liegen in Streit, was der Roman eigentlich sei. Die Einen rechnen ihn nicht mehr zur Poesie, die Andern — um nur einen Namen wie Eduard von Hartmann zu nennen — sehen in ihm dagegen die Höhe dichterischer Produktion. Aber so überflüssig wie für eine Weltgeschichte eine philosophische Betrachtung über das Wesen des Menschen, wird für eine geschichtliche Darstellung des modernen Romans eine Erörterung ästhetischer Regeln und Gesetze sein. Der Roman wird selbst zu zeigen haben, was er ist und was er zu leisten vermocht hat, und wenn wir seine Thaten aufzählen, ein Bild seines Lebens zu zeichnen versuchen, erreichen wir vielleicht einen stärkeren Eindruck, als wenn wir mit seinen Gegnern Begriffe spalten und Definitionen zusammenkleben. So lange es Bücher und Leser giebt, ist der Roman eine Lieblingslektüre aller Stände gewesen, denn er war ein Abglanz ihres eigenen Lebens in poetischer Form, und wie die Kinder dem Ton des Märchens, so lauschten die Erwachsenen auf die Stimme des Romans. Das alte Versepos, dem er verwandt schien, war ein Aristokrat, der gleichsam nur im Festkleid erzählte und sich darum am liebsten in vornehmer, höfischer Gesellschaft bewegte; ihm war die Form ebenso viel werth wie der Inhalt. Im Gegensatz zu ihm kannten der Roman und die Novelle keine Standesunterschiede; sie hüllten sich in das Alltagsgewand der „gemeinen" Prosa und setzten sich ungenirt auf den

Fürstensitz wie an den Heerd des Städters. Sie waren Demokraten und wirkten demokratisch, und in demselben Maße, wie die Kluft der Stände ausgefüllt wurde, die Geburts- und Interessengruppen einander näher traten, kamen Roman und Novelle in der Literatur empor. Verwundert wie ein Großvater auf das Gebahren eines erwachsenen Enkelkindes schaute das alte Epos in seiner Grandezza auf den neuen geschäftigen, vielgewandten Geist, der mit seinen Augen in alle Fächer und Schubladen der menschlichen Gesellschaft und des menschlichen Herzens sah, überall entdeckte, was die Seelen erfreuen oder erschüttern konnte, und dem jedes Mittel sich fand, zu verkünden, was er entdeckt hatte. Dem Epos erging es wie jenem Greise in der griechischen Mythologie: ihm war Unsterblichkeit, aber nicht die zweite, ebenso nothwendige Gabe der ewigen Jugend beschieden, und während es in seinem alten Ruhm verkümmerte, war für Roman und Novelle jede neue Zeitbewegung das Bad, welches sie verjüngte.

Ob das Versepos nicht noch einer neuen Blüthe fähig ist? Wer vermöchte diese Frage zu verneinen, wer aber weist uns ein modernes Epos, das die tiefe Wirkung erreicht hat, welche von dem Roman ausgegangen ist? Hamerlings Epen sind tiefsinnige Dichtungen, geschätzt in literarischen Kreisen als Kundgebungen einer eigenartigen Individualität, und Jordans „Nibelungen“ bleiben ein hochpoetisches Experiment, das von den Gelehrten allein wahrhaft gewürdigt werden kann und darum keine Nachwirkung wird ausüben können. Keins von diesen Werken läßt sich als Muster und Norm moderner Epik bezeichnen.

Die ungemeine, innere Beweglichkeit und die Leichtigkeit, sich den verschiedensten Denk- und Anschauungsarten anzupassen, hat die Beliebtheit des Romans veranlaßt. Er diente jeder Leidenschaft und jedem Gedanken, er belohnte die Guten und bestrafte die Bösen, er lachte mit den Fröhlichen und weinte mit den Traurigen. Die verwickeltsten Formen des modernen Lebens fing er in seinem Spiegelbilde auf und den einfachsten gab er zugleich den innerlichsten Ausdruck. Diese Beweglichkeit förderte auch seine ästhetische Entwicklung; er wurde das Instrument, auf welchem ein Dichter Alles zu sagen und auszudrücken vermochte, was ihn bewegte. Ein solches Instrument bot freilich eine

Gefahr: es verleitete dazu, Empfindungen und Gedanken kund zu geben, denen ein künstlerischer Zweck nicht inne wohnt und die sogar demselben entgegenwirken. Alljährlich brachte und bringt der literarische Markt hunderte von solchen Romanerscheinungen, die mit der Kunst des Romans durchaus Nichts zu thun haben. Daraus nun etwas wider den Roman zu folgern zu Gunsten einer andern Dichtungsart etwa des Epos selbst, wäre ebenso gerecht, wie wenn man das Klavier auf Kosten griechischer Saiteninstrumente herabsetzen wollte, nur weil jenes heutzutage von so vielen Stümpern bearbeitet wird, während diese den Gedanken an künstlerische Leistungen in uns hervorrufen. Eine rein ästhetische Betrachtung des deutschen Romans würde sich nun auf die dichterisch und künstlerisch werthvollen Romanschöpfungen zu beschränken haben, sie würde in deren Schönheiten einzudringen, Wesen und Gesetz des Romans an ihnen zu erörtern suchen und zweifellos die fruchtbarste Belehrung bieten, nebenbei, auch die angenehmste Aufgabe sein. Wer aber die Entwicklung des modernen, deutschen Romans schildert, darf auch an Erscheinungen nicht vorübergehen, denen er an sich keine ästhetische Bedeutung zuschreibt, ja die er vielleicht geradezu als werthlos bezeichnet, wenn man allein sein ästhetisches Gewissen fragen würde. Das ist der eine Grund, warum hier in den folgenden Blättern Romane genannt und aufgeführt werden, die längst im Staube der Bibliotheken vergessen und vergilbt sind. Der zweite Grund ist jedoch noch wichtiger, und er war nicht der reizloseste, welcher dieser Darstellung als Aufgabe vorschwebte.

Jeder Dichter, das Genie wie das dürftigste Talent, ist ein Sohn seiner Zeit, von ihr abhängig und durch sie bestimmt, in seiner Naturanlage vielleicht ebenso wie in seiner geistigen Entwicklung. Dem großen Strom ihrer Empfindungen, Gedanken und Stimmungen kann er sich nicht entziehen, ja er soll sich sogar denselben nicht entziehen, weil er für Mitlebende schafft, nicht für Nachgeborene. Nur ein Philosoph wie Marquis Posa will ein Bürger derer sein, die da kommen werden, der Dichter will Theilnahme und Anerkennung derer erwerben, die seine Zeitgenossen sind. Den Romandichter verweist seine Kunst am dringendsten auf die idealen Bedürfnisse seiner Zeit. Er steht auf

der Warte und schaut über Land und Meer hinaus: da fluthet es an ihm vorüber mit tausend Wogen, in den wunderlichsten und seltsamsten Erscheinungen, jetzt vom Sonnenlicht erhellt, nun vom Dunkel beschattet, eine verworrene Masse mit tausend Fragen und Räthseln. Diese Masse enthält seine Stoffe, seine Ideen, seine Tendenzen und seine Charaktere. Alle die Dinge, die Andern wie das flüssige Element des Wassers durch die Hände rinnen, empfangen von ihm Form und Gestalt, aber was er auch immer gestaltet, in seinem Inhalt ist es nichts Anderes als die Anregung, die ihm das zeitliche Leben bot, und sobald es aus seiner formenden Kraft wieder hervorgegangen, wird es von Neuem zu einer Anregung der Zeit. Der Romandichter wirkt nicht blos durch sein formales Können, durch die Meisterschaft des Stils, die feine Beobachtung ästhetischer Gesetze, er wirkt vor Allem durch den geistigen Inhalt seines Werkes, durch den Charakter des Stoffes und durch das Temperament, welches diesen Stoff bis in seine feinsten Poren durchdringt. Man darf freilich nicht einseitig unter Stoff das Gewebe der Handlung begreifen, die Maschinerie des Romans, vielmehr sind in dem Stoff die Charaktere die Hauptsache, nur daß sie zum Unterschied von dem Drama enger mit der Natur und Eigenart der bestimmten Sphäre verknüpft sind, die zu schildern der Roman als seine Aufgabe betrachtet. Und alles dies: Stoffsphäre, Charaktere, Tendenzen, sie entspringen aus dem eigenthümlichen Leben einer Zeit wie der Dichter selbst, der sich ihrer bemächtigt, und sie werden gleichsam zu Fäden, welche die Entwicklung des Romans durchlaufen. In demselben Maße aber werden sie auch zu charakteristischen Aeußerungen des geistigen Lebens überhaupt, sie bilden zu dem geschichtlichen Wirken einer Nation die Psychologie der Stimmungen und Gedanken, welche jenem zu Grunde liegen. In ihren Romanen malt sich die Zeit und wer eine Zeit und ein Volk kennen lernen will, studire darum ihre Romane.

Diesem letzteren Gesichtspunkt wird nun unsere Darstellung gerecht zu werden suchen, so viel wie sie es vermag. Vielleicht ist eine Entwicklung des modernen Romans nicht zu zeichnen ohne eine Geschichte der modernen Gesellschaft; so lange wir eine solche nicht besitzen, wird das eigenthümliche Verhältniß, welches zwischen Roman und Zeit oder Gesellschaft besteht, nicht

klar in allen seinen Einzelheiten hervortreten. Daß hierin eine Schwäche unserer Betrachtung liegt, sei ohne Vorbehalt eingestanden. Immerhin bleibt als unsere Aufgabe noch Mancherlei übrig, dem sowohl die Aesthetik wie die Geschichte Aufmerksamkeit und Interesse schenken können. Wie poetische Roman-Stoffe und -Motive auftreten und behandelt werden, bis sie, abgenutzt und verbraucht, in Vergessenheit gerathen, ist keine Sache des Zufalls; der Geist der Zeit beschwört herauf, was eine lebendige Wurzel in seinen Empfindungen trägt, und er vernichtet es wieder, sobald diese Wurzel abgestorben ist. In seinen Stoffen hat der deutsche Roman mälig eine Sphäre der Wirklichkeit nach der andern in seinen Bereich gezogen. Wie ein Eroberer ging er aus, nichts Anderes war ihm zunächst eigen als die Kraft der Phantasie, die ihren blendenden Schein auf das weite Gebiet der Wirklichkeit warf, ohne sich dessen bemächtigen zu können. Sein Reich war nicht von dieser Welt; nur in der Kunst und Poesie fühlte er sich heimisch. Langsam betrat er die Erde, zuerst mit ungewissem, zögerndem Schritt, ehe er erkannte, daß was auf ihr blüht, gedeiht und untergeht, den Inhalt seines Schaffens ausmachen müsse. Aber so bald ihm diese Erkenntniß geworden, blieb er ihr treu. Zu der Phantasie gesellte sich die Beobachtung, aus einem Erfinder wurde der Romandichter zugleich ein Finder. Er saß nicht mehr im Kämmerlein, um auf die Inspiration seines Genius zu warten, sondern er ging unter die Menschen und machte Augen und Herz auf, um ihres Glücks und Unglücks theilhaftig zu werden und es in seinen Schöpfungen wiederzugeben. Er entdeckte die Eigenarten der Stände und Berufsklassen, die Vorurtheile der Gesellschaftsschichten, die Bedingungen des täglichen Daseins, und die Veränderungen, welche die Zeit in allen diesen socialen oder politischen Verhältnissen schuf, traten auch im Roman hervor, der sich nun in die Breite entwickelte, immer neue Arten und Abarten erzeugte. Ein Anhänger Darwins würde sagen, er differenzirte sich; in demselben Maße aber, wie er sich differenzirte, wuchs bei ihm auch die Bedeutung seines Stoffgebietes, dessen eigenthümlicher Charakter immer schärfer und genauer geschildert wurde. So entstand denn in unserer Zeit das Schlagwort des „Milieu“, unter welchem die Einheit aller natürlichen und socialen Bedingungen verstan-

den wird, die auf eine Handlung oder auf einen Charakter von bestimmendem Einfluß sind. Was die Geschichte und die Naturwissenschaften im Großen gelehrt hatten: die Bedingtheit menschlicher Entwicklung durch die physische Welt, wurde im Roman gleichsam auf den besonderen Fall übertragen und an ihm nachgewiesen.

Dieselbe schärfere Theilung und Ausbildung, wie sie an den Romanstoffen sich vollzog, wurde auch den Charakteren zu Theil. Die ersten modernen deutschen Romane sind um die socialen Verhältnisse ihrer Helden sehr unbekümmert. Die Helden leben und lieben in den Tag hinein; sie haben so viel innere oder äußere Erlebnisse, zeigen so viele schöne Gedanken und Empfindungen, haben so viele Abenteuer zu bestehen, daß die Frage, wovon und wie sie leben, kaum gestreift wird. Sie sind echte Dichterkinder, in denen ihr geistiger Vater allein dichtet und denkt und die an der Welt nur die Ideale interessiren, welche die Menschheit sich geschaffen hat. Außer der Liebe sind es zunächst nur Poesie und Kunst, die den Romanhelden interessant machen. Der Typus des Liebhabers, welcher eine Liebe nach der andern überwindet, ist dem deutschen Roman von Anfang an sympathisch gewesen und mit ungewöhnlicher Zähigkeit hält er an ihm auch in unsern Tagen noch fest. Daraus zu schließen, daß wir Deutsche in der Schilderung von Liebesverhältnissen das Wesen des Romans sehen, möchte mehr als voreilig sein. Viel richtiger wäre der gegentheilige Schluß, daß die Liebe nicht allein die Seele des Romanhelden auszufüllen vermag, und dieser Gedanke ist mit dem stärker gewordenen Wirklichkeitssinn immer mehr und gewiß mit Recht als entscheidend von dem Romandichter vertreten worden. Etwas zu wollen und zu wagen ist Lebenstrieb dem deutschen Gemüth, und so sind in unsern besten Romanen die Helden Wollende und Wagende. Der Inhalt ihres Lebensideals verändert sich nach den Gedanken und Stimmungen des Dichters selbst; wie dieser aber aus dem Reich der Träume, so sind auch seine Helden mälig in die Arme der Wirklichkeit herabgestiegen, haben sie sich immer lebhafter in der Beschränktheit und Gebundenheit einer bestimmten socialen Sphäre gefühlt, in der sich zu bescheiden oder gegen die anzukämpfen ihr Schicksal ausmacht. Nicht bedeutungslos ist es

ferner, wie im Roman die Vertreter der Stände sich im allgemeinen Interesse der Zeit abwechseln, wie bald dieser, bald jener Stand die Herrschaft der Lesewelt erringt; ja nicht blos auf die Stände selbst, auf die beiden Geschlechter erstreckt sich dieser Wechsel. Vom Anfang unseres Jahrhunderts bis zu den Jungdeutschen dominirt im Roman der Mann; er liebt und die Jungfrau wird geliebt, sein Schicksal erregt den höheren Antheil. Die jungdeutsche Periode bis 1848 stellt dagegen mit einem Mal das Weib in den Vordergrund, das seine Rechte von der Gesellschaft verlangt, und da sie die Gesellschaft verweigert, so gewährt sie der Roman. Wie die Helden in den Romanen Frauen sind, so sind es auch Frauen, die jetzt die Feder des Romanschriftstellers in die Hand nehmen. Dann kehrt sich das Verhältniß von Neuem um und in unsern Tagen seit den 70er Jahren hat es sich leider wieder so gewandt, daß im Allgemeinen die Frau im Roman den Ton angiebt, ihn schreibt, ihn liest und sich zu seiner Heldin macht. Es ist eine weibliche Roman-Epoche, die unsrige, wie die Zeit von 1848—1870 eine männliche war, aber alle Anzeichen sind vorhanden, daß jene bald einer männlichen wieder weichen wird. Natürlich gilt diese Unterscheidung namentlich vom Durchschnittsroman, an dem sich das Heer der Leser und Leserinnen gemeinhin erfreut; was unsere großen Romandichter geben, bestimmt sich meistens nach den Eigenschaften ihrer Individualität.

Diese Typen des Romans, wie sie sich im Lauf der Jahre verändern und umgestalten, sind maßgebend für das schöpferische Können einer Zeit und nicht blos für das Können der Dichter, sie sind zugleich Reflexbilder aller Stimmungen und Verstimmungen, jeden gesunden und jeden kranken Stoffes, der sich in den Anschauungen einer Generation erzeugt und abgelagert hat. Sie sind Gradmesser für die ethische Wärme und die natürliche Kraft dieser Generation. Wer die Romanhelden von Werthers Tagen bis auf unsere Gegenwart, in Reihe und Glied aufgestellt wie eine Armee übersieht und mustert, erkennt bald, daß wir Deutsche männlicher, fester und gesunder geworden sind. Wir haben gelernt, die Aufwallungen des Gemüths, eine leicht entfesselte Empfindsamkeit zu beherrschen und ihren Ausdruck zu dämpfen, unsere Willenskraft ist energischer, dauerhafter und be-

ständiger geworden, unsere ethischen Grundsätze haben sich vertieft. Der jugendliche zügellose Schwung der Phantasie, der glückliche Rausch in Schmerz und Entzücken, der weltenüberfliegende Enthusiasmus, alles das ist uns verloren gegangen, wir haben andere Eigenschaften für sie eingetauscht, welche der Phantasie bestimmte Ziele und Aufgaben gesetzt, sie mit dem edelsten Gehalt der Wirklichkeit gesättigt haben.

Diese Bemerkungen führten vielleicht weiter als sie sollten. Zwischen dem ästhetischen Gebiet des Romans und den Geschehnissen der Wirklichkeit bleibt ja immer eine gewisse Kluft, denn niemals ist der Roman Wirklichkeit oder auch nur die vollkommene Photographie derselben. Was er zu gewähren vermag, sind nur Spiegelbilder der Wirklichkeit im Medium der dichterischen Individualität und was zwischen diesen und der Welt der Geschichte besteht, ist nur eine Analogie der Entwicklung, die indessen sicherlich auf einem gemeinsamen Grunde beruht. Immerhin müssen wir eingedenk bleiben, daß der Roman eine Dichtung ist und daß für die Dichtung die ästhetischen Gesichtspunkte die ersten und letzten sind. Auch unsere Betrachtung möchte zugleich für manches vergessene bedeutende Werk das ästhetische Interesse wieder wecken, und hofft grade dadurch das Verständniß desselben zu erleichtern, wenn sie sein Verhältniß zu den geistigen Anschauungen seiner Zeit in das rechte Licht stellt.

In dieser ästhetischen Entwicklung des deutschen Romans findet sich nun stärker als in andern Dichtungsarten eine gewisse Eigenthümlichkeit ausgebildet, die dem Roman in den Augen des Chauvinismus nicht zum Vortheil dienen wird: er steht unter der Einwirkung fremdnationaler Einflüsse. Es hängt das, wenn man will, mit seiner Natur zusammen, er hat gleichsam einen internationalen Beruf, wenn sich durch ihn wie durch einen gemeinsamen Hausfreund die Völker in ihren nationalen Sitten und Lebensanschauungen kennen lernen. So haben auch fremde Muster den deutschen Romandichter so gut wie Romanschreiber oft genug entscheidend beeinflußt, und wie man nicht eine Geschichte des deutschen Dramas schreiben kann, ohne Shakespeares zu gedenken, so läßt sich auch nicht vom deutschen Roman erzählen, ohne Walter Scott und andere Meister zu erwähnen. Ja, es sind sogar nicht einmal immer die ausländischen Meister,

welche die breiteste Spur in unserer belletristischen Literatur hinterlassen haben, es sind auch die Sensationshelden der Mode, denen man in Deutschland so gut nachgeeifert und nachgeschrieben hat wie in andern Ländern. Allein auch das muß unserm Roman nachgesagt werden: so bereitwillig er fremde Bahnen einschlug, fremde Motive noch einmal ausnutzte, fremde Ideen zu den seinigen machte, was der deutschen Natur wiederstrebte, ist von ihr rasch genug wieder abgestoßen worden, und für das, was sie an fremdem Gut wirklich gewann, wird sie sich nur dankbar erweisen können. Das Beste von Allem war vielleicht die Form des Romans selbst, die in der deutschen Ursprünglichkeit nur mit einem gewissen Ungeschick gehandhabt wurde; auch hierin haben wir wie im Drama zwischen der französischen und der englischen Technik die Mitte zu wahren gesucht, am meisten freilich der letzteren verpflichtet, bei welcher die verwandte Stammesart uns von vornherein anziehen mußte. Mit der Form kamen zugleich die Ideen über den Rhein und den Canal zu uns und wohl läßt sich die Behauptung begründen, daß keine Gattung der Poesie in dem Maße die großen geistigen Strömungen in sich aufgenommen, welche durch die moderne Kultur gehen, wie der Roman. Man kann ihn gradezu einen Pionier der Kultur nennen; er ist eine von den unermüdlichen Mächten, die daran arbeiten, die Sperren und Dämme nationaler Vorurtheile niederzureißen, Licht und Freundschaft in die Herzen der Völker zu tragen, sie in gemeinsamen Gedanken zu dem großen Werke der Humanität zu verbinden, für das doch in letzter Reihe allein die Nationen in die Welt gekommen sind. Die schöne Stunde, in der wir uns in die poetische Schöpfung eines fremden Dichters vertiefen, bringt uns auch seinem Volke nahe, und um so näher, wenn wir hier es selbst in lebendiger Tüchtigkeit ringen und sich mühen sehen. Das Loos gemeiner Menschlichkeit ist überall gleich; wer es in reinen und getreuen Zügen schildert, bewegt heutzutage die Herzen der gesammten Kulturwelt. Die Menschheit lauscht seinen Worten.

Erster Abschnitt:

Der klassische und der romantische Roman.

Wenn der Romandichter das Bild seiner Zeit in seinen Werken wiedergiebt, so kann die geschichtliche Betrachtung den Roman der Vergangenheit nicht ohne einen Blick auf die realen Verhältnisse und die Richtung des geistigen Lebens jener Vergangenheit verstehen und würdigen. Der Roman des 19. Jahrhunderts hat seine Grundlagen in dem sogenannten klassischen Roman, nicht darum klassisch, weil er den Höhepunkt der Romandichtung darstellt, sondern weil dies Wort als Ausdruck literarischer Canonisation seinen Schöpfern zuertheilt worden ist. Vor Allem ist es Goethe, an den wir zu denken haben, wenn wir von dem klassischen Roman sprechen. Goethes Geist war so reich, daß er ein Jahrhundert in sich zusammenfaßte und ein anderes voraussah. Er ist unser Zeitgenosse und wird noch der Zeitgenosse unserer Nachgeborenen sein. Wenn wir uns in ihn versenken, vergessen wir, wie sehr die Geschichte seitdem das Angesicht der Erde und unseres eigenen Vaterlandes verändert hat, wie viel uns selbst zu eigen geworden ist, was seine leuchtenden Dichteraugen noch nicht sahen und woran sein Geist noch keinen Antheil hatte.

Dennoch ist es zur richtigen Würdigung des Romans, nicht blos des Goetheschen, zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts gut und nothwendig, den Unterschied und den Gegensatz hervorzukehren, in welchem unsere eigene Zeit zu jener abgelaufenen Periode sich befindet. Er ist so groß wie vielleicht

nie der Unterschied zwischen Beginn und Ausgang eines Jahrhunderts gewesen ist. Die Helden der Freiheitskriege stehen in politischer, nationaler und wirthschaftlich-technischer Hinsicht dem Bürger des dreißigjährigen Krieges näher, als wir mit unserm Einheitsstaat, unsern Eisenbahnen, Telegraphen und Zeitungen ihnen selbst. Unsere Schulkinder empfangen mit dem ersten Unterricht Anschauungen und Begriffe, welche den Gebildeten damals, wenn überhaupt, so nur als Traum und Märchen vorschwebten. Staat und Gesellschaft sind verändert worden, die ökonomischen Verhältnisse haben durch den ungeheuren Aufschwung der Technik eine eigenartige Entwicklung erfahren und ein immer-kräftiger werdendes Nationalbewußtsein gründet sich auf reale, politische Institutionen, nach welchen damals nur die subjective Sehnsucht vorhanden war. Es gab kein großes, mächtiges Deutschland, ja nicht einmal einen geographischen Begriff für dieses Wort. Deutschland war das märchenhafte Land, das sich erstreckte, „soweit die deutsche Zunge klingt und Gott im Himmel Lieder singt". Es hatte keine Verfassung, es war ein Raritätenkabinet von Verfassungen. Es war kein Staat, sondern eine Staatenbündelei, in welcher es einen Kaiser, Könige, Reichsfürsten, Reichsgrafen u. s. w. im bunten Durcheinander gab. Kein politisches Band hielt die Bürger dieser Staaten und Stätlein inniger zusammen. Seitdem der große Preußenkönig in Sanssouci gebettet lag und das preußische Schwert auf faulenden Lorbeeren ruhte, war auch die Theilnahme für deutsche Angelegenheiten selbst in den Schichten der Gebildeten erloschen. Von den Händeln der Welt waren es nur die Ereignisse in Frankreich, die Staunen und Aufsehen in der deutschen Kleinstädterei erregten. Die Revolution von 1789 hatte erst Enthusiasmus, dann Enttäuschung und Abscheu hervorgerufen, nun aber kam die dämonische Gestalt Napoleons I. Man sah einen einfachen Artillerie-Offizier, der sich zu dem Glanz der Kaiserkrone emporhob, der als Cäsar die Welt zu unterjochen begann, bis die eine Flammennacht von Moskau seine Herrlichkeit in Asche legte. Diese Erscheinung war so außerordentlich, wuchs so über den Alltag hinaus, daß sie, wie sich literarisch feststellen läßt, das deutsche Gemüth damals mehr beschäftigt hat als seine eigenen Unglücks- und Freiheitskriege. In romantischer Weise verknüpfte man später

die politische Gestalt des französischen Eroberers mit der pietistischen Idee des Antichrists und gründete aus diesem Gedanken heraus die „heilige Allianz“. Die Freudenfeuer zur Erinnerung an die Schlacht von Leipzig erloschen bereits zwei Jahre nach der ruhmreichen Völkerschlacht, das Andenken Napoleons blieb. Die christliche und patriotische Romantik hatte ihn im zähneknirschenden Haß mit Kleist den „Höllensohn“ genannt, die atheistische Romantik (Heine) bewunderte und vergötterte ihn als Titanen. Nach den Freiheitskriegen erschien das allgemeine politische Interesse auf ein Jahrzehnt fast völlig erstorben.

Dürr, pedantisch und schwerfällig war das gesellschaftliche Leben. Es gab keine Metropole, deren geistige Schwingungen erregend und belebend sich bis in den kleinsten Winkel deutscher Erde fortpflanzen konnten; der politischen Decentralisation entsprach auch die gesellschaftliche. Geistreiche Cirkel und ästhetische Thees von ausgesprochen literarischem oder künstlerischem Charakter in einigen größeren Städten, so in Berlin, Weimar, Dresden und Heidelberg — das war Alles. Die Stände standen einander schroff und hochmüthig gegenüber, der Adel allen Volkskreisen, der Offizier dem Gelehrten, der Gelehrte dem Bürger. Wenn Goethes Wilhelm Meister in dem edelsten Freundschaftsverhältniß zu den adligen Personen des Romans steht, so eilt die Anschauung des Dichters von der geistigen Ebenbürtigkeit der gesellschaftlichen Begriffen seiner Zeit weit voraus. Das bürgerliche Genie in Schiller und Goethe mußte sich zu dem Wörtchen „von“ bequemen. Was die ästhetischen Cirkel betrieben, war der Extract, die Blüthe der Culturarbeit eines ganzen Jahrhunderts, freilich erschien es dem Fremden als ein Nebel von Poesie, Mystik und Philosophie, welcher für die Menge auch der wohlhabenderen Kreise undurchdringlich war. Madame de Staël, dieser weibliche Tacitus des romantischen Deutschland, klagte in ihrem Buche „De l'Allemagne“ bitter, daß die Deutschen nicht zu plaudern verständen. In der That ist in den künstlerisch am höchsten stehenden Romanen jener Zeit der Tiefsinn Wortführer und die Erzählung selbst Nebensache.

War man in den literarischen Clubs geistreich, so zeigte man sich in der bürgerlichen Gesellschaft pedantisch. Der Bürger-

stand war eine Kaste für sich, eingepfercht in die Beschränktheit des kleinstädtischen Lebens, in welcher der kräftige Gemeinsinn des Mittelalters schon längst verstorben war. Tüchtiger, biederer Sinn fand sich auch hier und ein patriarchalischer Geist erfüllte das Familienleben. Aber Beides verkümmerte und versauerte doch vielfach. Die Möglichkeit, durch Reisen seine Anschauungen zu erweitern, war dem Bürger bei der Schwierigkeit der Verkehrsverhältnisse sehr beschränkt; die Reichspostkutsche der Herren von Thurn und Taxis erwies sich als theuer und unbequem. Damals konnte, wer eine Reise that, wirklich etwas erzählen, und es war seinen Zuhörern fast lieb, wenn er sich bei der Erzählung seiner Abenteuer nicht zu sehr an die Wahrheit hielt. Man erlebte eben Nichts und es dauerte lange, ehe die Welle großer Zeitereignisse sich bis zu den Mauern dieses kleinstädtischen Daseins fortwälzte. Wer aber Nichts erlebt, verliert zuletzt den Maßstab für die Beurtheilung von Begebenheiten; er sieht in dem Kleinen und Kleinlichen ungemein interessante Dinge und andererseits ist Nichts abenteuerlich und phantastisch genug, um seiner Phantasie imponiren zu können. Bei manchen belletristischen Erzeugnissen, die damals verschlungen wurden, packt uns ein Erstaunen, wie diese Langeweile ertragen wurde, und bei andern wie den Ritter- und Räuberromanen begreifen wir nicht, daß diese Folge von Abenteuern und Unsinnigkeiten jemals Interesse erwecken konnte. Adel, Gelehrte und Bürger, im gesellschaftlichen Leben durch eine Kluft geschieden, fanden sich allein in den geheimen Gesellschaften des Freimaurer- und Rosenkreuzerthums zusammen gleichsam in einer andern idealeren Welt, welche das Licht des Tages scheuen mußte. Aber daß die Stände überhaupt den inneren Drang fühlten, auf einem gemeinsamen Boden sich zu begegnen, war dennoch überaus charakteristisch für die Zeit.

Ein merkwürdiger Gegensatz kennzeichnet diese Epoche und ihr geistiges Leben. Alle socialen Institutionen waren darauf eingerichtet, das Individuum in festgefügten Schranken zu halten; kleinlich wie diese selbst mußten in ihnen auch die Anschauungen des Einzelnen werden, und in Allem, was auf das praktische Leben, auf die Bethätigung des Willens Bezug nahm, waren und blieben sie es auch. Trotzdem hatte sich dieses Zeitalter zu

einer Verehrung des Individuellen, zu einem weitumfassenden Begriff der menschlichen Natur und zu einer Freiheit des Gedankens emporgeschwungen, wie sie nur ein auf das Aeußerste gesteigerter Idealismus erzeugen kann. Land und Meer waren unter den Völkern nach dem Ausspruch Jean Pauls bereits vertheilt, den Deutschen war nur die Luft geblieben, d. h. das Reich der Träume. Im Anfang des 18. Jahrhunderts hatte der Pietismus gelehrt, die Augen nach innen zu richten, die Wirklichkeit war das Thränen- und Jammerthal, nur in seinem Gemüth sollte der Mensch göttliche Gnade und Erlösung finden. Auf die religiöse Inbrunst folgte dann die Begeisterung für die Kunst, aber das Land des Schönen lag in jener Vergangenheit, da man die Tempel der Venus Amathusia baute. Reste seiner Herrlichkeit barg noch der sonnige Süden Italiens, nur war er fern, so fern, daß allein behagliche Vermögensverhältnisse und die Sehnsucht zu ihm den Weg fanden. Die Bibel hatte den Natursinn wieder geweckt, jedoch im Geiste der Psalmen ihn gebildet, in welchen die Himmel jauchzten, die Grundvesten der Erde bebten und Gott auf den Fittigen des Windes schwebte. Das Gefühl des Unendlichen ging diesem Geschlecht in seiner vollen Stärke auf; das Unendliche vermochte man nicht zu schildern, dafür stammelte das Gefühl den ekstatischen Ausdruck seiner Erregung. Erst in der Darstellung idyllischer Ländlichkeit und homerischer Natureinfachheit kam man zu einer gewissen Ruhe und Anschaulichkeit. Die aufgeregte, entfesselte Empfindung durchströmte zugleich die innigeren Beziehungen menschlicher Gemeinschaft mit einer Leidenschaftlichkeit, welche die Willenskraft untergrub. Vielleicht wäre sie in Wahnwitz ausgeartet, wenn nicht der nach innen gekehrte Sinn auch dort Steuer und Compaß gefunden hätte. Wie das abstracte Gefühl, so entdeckte man auch die abstracte Vernunft; beides verbunden ergab den abstracten Menschen. Man baute mit den Regeln dieser abstracten Vernunft das Weltall ebenso wie den Staat von Neuem auf. Die Seele umfaßte nun einmal alle Geheimnisse, die höchsten und feinsten Kräfte des Universums, sie war die Harfe, auf welcher der Weltgeist seine Accorde anschlug; das Individuum brauchte nur auf diese Töne aufmerksam zu lauschen. Man erkennt hier den Punkt, in welchem Klopstocks „Oden", Goethes

„Werther“ und Kants „Kritik der reinen Vernunft“ sich begegneten. Diese Richtung auf das innere Dasein erschien in dem Lauf der Alltäglichkeit vergröbert zu einem Kultus des Persönlichen. Man merkte auf jeden eigenen Herzschlag, notirte sich in Tagebüchern seine Empfindungen; jeder Brief war ein psychologisches Bekenntniß, die Beichte einer schönen Seele, und wer einen Roman schrieb, ließ seinen Helden mit Vorliebe in der ersten Person erzählen oder vielmehr reflectiren. Ich-Romane und Romane in Briefen gehörten zu den Lieblingsformen der Belletristik. Der Ueberschwang der Empfindung erzeugte Contraste zwischen dem, was man sprach, und dem, was man that, welche auch in den Herzensverkehr der beiden Geschlechter etwas Unwahres und Affektirtes brachten. Die Liebe war eine poetische Religion, bei der es nicht so genau genommen wurde, in welchem Tempel man seine Andacht abhielt. Die über den Rhein gekommene Frivolität trug dazu bei, die sittlichen Normen des Ehelebens ins Schwanken zu bringen. In Frankreich hüllte sich diese Frivolität in die Formen des Salontons, in Scherz und Esprit, in Deutschland schillerte sie in allen Regenbogenfarben der Sentimentalität, während der Geist der sinnlichen Lüsternheit dann wiederum keck zu Tage trat. In den Romanen nach „Werther“ ist der Don-Juan-Typus fast der beliebteste; der Held hat immer ein großes Herz, und die Schönen, die er erobert, müssen bitter über ihn weinen, wenn sie sich nicht von andern Helden trösten lassen.

Aus diesen socialen und kulturellen Verhältnissen am Ende des 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts erwuchs der moderne deutsche Roman. Er war da, als das Individuum den Zwiespalt zwischen der Welt seines Innern und der Welt der Wirklichkeit empfand und in einer leidenschaftlichen Schilderung diese beiden Welten einander gegenüber stellte. Goethes „Werther“ war der erste moderne Roman.

---

1. Goethe und Jean Paul.

Eine ausführliche ästhetische Betrachtung von Goethes „Werther“ liegt nicht in dem Rahmen unserer Darstellung. Nur die Frage ist von Bedeutung, in welchen Zügen das Moderne des Goetheschen Jugendwerkes sich ausprägt. Form und Inhalt erscheinen, ihre geniale Behandluug außer Acht gelassen, im Vergleich mit unsern Zeitromanen veraltet. Unsere Gegenwart ist an eine andere Technik, an eine prägnantere Charakteristik gewöhnt. Die langen Gefühlsergüsse ermüden uns, der Held erscheint schwachherzig und matt; er quält sich mit seiner Leidenschaft, wo wir rasche Entschlüsse erwarten möchten. Das Problem des Romans ist überaus einfach, und das Stückchen Welt, das der Dichter vor uns aufthut, wie weit liegt es ab von dem bewegten Leben unserer Zeit gleich einem idyllischen, in Sonntagsstille schlummernden Dörfchen! Und doch fesselt uns nicht blos der Reiz dieses Idylls, der Held selbst bewegt unser Herz trotz seiner überschwänglichen Sentimentalität, seinen Reflexionen und Schwärmereien, denen bald die Sonne Homers, bald der düstere Mond Ossians aufgeht. Ein geheimes Band der Sympathie verknüpft uns mit Werther, als könnte er ein Sohn unserer Tage sein. Es ist mehr als eine Liebestragödie, was sich in dem Buche abspielt, und wenn es einer Zeitkrankheit seine Entstehung verdankt, das Zeitliche liegt nur in der Sentimentalität, die Krankheit ist auch unserm Jahrhundert geblieben. In späteren Jahren hat Goethe es selbst ausgesprochen, daß der „Werther“ weit über seine Zeit hinausreiche. „Gehindertes Glück, gehemmte Thätigkeit, unbefriedigte Wünsche“, sagt er mit Bezug auf den Helden, „sind nicht Gebrechen einer besondern Zeit, sondern jedes einzelnen Menschen, und es müßte schlimm sein, wenn nicht jeder einmal in seinem Leben eine Epoche haben sollte, wo ihm der Werther vorkäme, als wäre er blos für ihn geschrieben“. Aus der Stärke seiner Wünsche und Leidenschaften schöpft das moderne Individuum das Recht auf deren Befriedigung und dem Eigensinn des Lebens legt es Forderungen vor, welches dieses mit der schwerfälligen Wucht seiner Verhältnisse zurückweist. Nicht die Liebe allein trägt die Schuld an Werthers Selbstmord, auch

die socialen Zustände, auf die sein bitterer Hohn fällt, treiben ihn zu dem verhängnißvollen Schritt, obgleich diese Motive weniger stark von dem Dichter herausgearbeitet worden sind. Die Leidenschaft ist immer revolutionär und ihre Gedanken sind nicht die Welt des Philisters, dem die Güter der Erde im Schooße liegen und der sich nicht zu rühren wagt, aus Furcht, sie zu verlieren. Die Widersprüche des Lebens fühlt nur der, welcher unter ihnen zu leiden hat. Werther entwickelt geradezu dieselben Forderungen, mit welchen die moderne französische Dramatik gegen die Gesellschaft Krieg führt. „Es ist wahr“ (ruft er aus), der Diebstahl ist ein Laster, aber der Mensch, der um sich und die Seinigen vom Hungertode zu erretten, auf Raub ausgeht, verdient der Mitleiden oder Strafe? Wer hebt den ersten Stein auf gegen den Ehemann, der im gerechten Zorn sein untreues Weib und ihren nichtswürdigen Verführer aufopfert? gegen das Mädchen, das in einer weihevollen Stunde sich in den unaufhaltsamen Freuden der Liebe verliert?“ Könnten diese Sätze nicht in den Werken des jüngeren Dumas stehen oder vielmehr stehen sie nicht darin? Das berüchtigte „tue-la“ und das Thema der „Denise“ klingen in diesen Gedanken an. Nicht bedeutungslos ist es darauf hinzuweisen, daß der „Werther“ der „Nouvelle Héloise“ von Rousseau entsprungen ist, daß in die Wiege unseres modernen Romans der französische sein Pathengeschenk gelegt hat. — „Ach, ihr vernünftigen Leute!“ rief ich lächelnd aus. „Leidenschaft! Trunkenheit! Wahnsinn! Ihr steht so gelassen, so ohne Theilnahme da, ihr sittlichen Menschen! Scheltet den Trinker, verabscheut den Unsinnigen, geht vorbei wie der Priester und dankt Gott wie der Pharisäer, daß er euch nicht gemacht hat wie einen von diesen. Ich bin mehr als einmal trunken gewesen, meine Leidenschaften waren nie weit vom Wahnsinn und Beides reut mich nicht. Denn ich habe in einem Male begreifen lernen, wie man alle außerordentlichen Menschen, die etwas Großes, etwas Unmögliches wirkten, von jeher für Trunkene und Wahnsinnige ausschreien mußte“. Was hier ausgesprochen ist, verhallte nicht. Mehr als einmal ist die Zeit wiedergekommen, wo die Werthernaturen das Recht der Leidenschaft der Welt gegenüber trotzig geltend machten, und immer ging der Lauf der Dinge mit der Fülle seiner Aufgaben ruhig an diesen zerrissenen Herzen vorüber.

Wenn Werther als eine gebrochene problematische Natur zu Grunde geht, so entwickelt sich Wilhelm Meister zu einem harmonischen, in sich geklärten Charakter, dem das Schicksal zuletzt sein Lebensglück nicht vorenthält. Statt der aufgeregten Empfindsamkeit findet sich in dem neuen Werk des Dichters ein ruhiger, behaglicher Fluß der Diktion; hell und klar wie das Wasser, welches die Geheimnisse seiner Tiefe offenbart, ziehen reizvolle Gedanken an uns vorüber. Die matten satirischen Lichter des „Werther“ sind durch einen sanften Humor ersetzt; spielend webt er in die Erzählung hinein gleich dem Sonnenlicht, das auf die Geäste des Waldes fällt. Schon die ersten Briefe des „Werther“ erfüllen uns mit einer bangen Sorge um den Helden, und ebenso beweist uns schon das erste Kapitel von „Wilhelm Meisters Lehrjahren“, daß das Schicksal Wilhelms in einer sicheren Hand ruht. Aber die Wirklichkeit tritt nicht viel schärfer hervor, als im „Werther“, das Weltbild, welches der Roman umspannt, ist in unbestimmten Farben gehalten, nur die Theaterverhältnisse sind mit größerer Anschaulichkeit entwickelt, während im Uebrigen der Dichter eine Scheu vor der dreisteren Schilderung concreter Zustände zu hegen scheint. Dürftig ist auch die Erfindung der Fabel: ein Kaufmannssohn zieht in die Welt, geräth unter das Theatervolk, erlebt allerlei Liebschaften, wird mit Edelleuten bekannt und von ihnen in ihre Gemeinschaft aufgenommen. Er heirathet eine sehr vernünftige und verständige Dame, der er selbst mit ebenso ruhiger und vernünftiger Neigung sich genähert hat. Die Fäden, die von einem Ereignis zum andern leiten, sind kaum merklich, die geheime Gesellschaft des Thurms bleibt in ihren Zwecken uns fremd und räthselhaft; ein stärkeres geheimnißvolles Interesse gewinnt die Fabel nur durch die Einführung Mignons und des Harfners; hier greift sie in das romantische Gebiet und bedient sich der starken Farben desselben: süße Sehnsucht, leidenschaftliche Innigkeit, der tief melancholische Hauch einer fernen träumerischen Welt, banger Schmerz und grausige Erschütterung, aus ihnen ist Mignons Charakter und Schicksal zusammengewoben. Die Frauengestalten des Romans: Marianne, Philine, Aurelie, Natalie und ihre Tante, die „schöne Seele“, drängen sich überhaupt stärker der Phantasie des Lesers auf, als die männlichen Charaktere. Sie sind in

unserer Romanliteratur fast typisch geworden, und wüßte man Nichts weiter als Wirkung der „Lehrjahre“ anzugeben, als daß ihre Heldinnen immer wieder die Bewunderung Nachschaffender gefunden haben, so würde der Roman außer der ästhetischen doch eine weitgehende literargeschichtliche Bedeutung besitzen.

Allein die „Lehrjahre“ haben noch viel tiefer auf ihre Mit- und Nachwelt eingewirkt. Man kann sagen, noch heute zwingen sie jeden künstlerisch arbeitenden Romandichter, sich mit der Theorie und Praxis dieses Goetheschen Meisterwerkes auseinanderzusetzen. Die Theorie, welche der Dichter lehrt: der Roman stelle im Gegensatz zu den Handlungen und Charakteren des Dramas Begebenheiten und Gesinnungen dar, der Romanheld sei gegenüber dem Held des Dramas passiv — war von dem englischen Roman jener Zeit abstrahirt; in dem Sinne, in welchem Goethe sie meinte, ist sie in der späteren Zeit von den besten Mustern befolgt worden. Nur darf man nicht vergessen, daß ihre etwas einseitig-bestimmte Formulirung durch den Vergleich mit dem Drama geboten war. Auch der Romanheld ist nicht blos leidend, auch er bewegt sich nicht blos in Gesinnungen und ist nicht, wie Goethe es wollte, auf einen glücklichen Ausgang seines Schicksals angewiesen. Aber er setzt auch nicht so sehr wie der Held des Dramas bestimmtere Willensmotive dem Geschick entgegen, vielmehr läßt er sich gern von der Welle des Zufalls treiben, und in welcher Weise er diese zu benutzen weiß, entscheidet zuletzt über Glück oder Unglück seines Lebens. Das Schicksal, das im „Wilhelm Meister“ waltet, ist ein wohlwollendes; wie in dem Amadis, dem alten Ritterroman, die Geister den Helden mahnend und rathend nahen, so ist es hier die geheime Gesellschaft des Thurms, welche sich des „Lehrlings“ annimmt, ihn zwar irren läßt, bis er den Irrthum gründlich ausgekostet hat, doch dazu beiträgt, daß er über diesen Irrthum zur Klarheit gelangt, ehe er daran zu Grunde geht. Diese „Maschinerie“, wie es Schiller vielleicht in derselben Erinnerung an die alten Ritterepen nannte, ist ein höchst unglückseliger Apparat der „Lehrjahre“; in dem Zeitalter der Freimaurer und Rosenkreuzer hatte er noch ein romantisches Gepräge, Goethe wollte ihm zugleich einen symbolischen Gehalt geben, die Alles zum Besten wendende Hand der Lebensmächte in ihm versinnbildlichen; jetzt schadet er

dem Verständniß und der Wirkung des Romans. Mit einem bestimmten Ideal tritt Wilhelm Meister in das Leben, der Schauspielkunst möchte er sich widmen, eine Nationalbühne gründen; als er diesem Traum aber nachgeht, führt ihn das Glück auf einen andern Platz und in eine andere Stellung, welche seinem Drang nach Bildung des äußeren und inneren Menschen allein befriedigt. Die Zeit, in welcher er irre ging, war die Lehrzeit seines Lebens. So manche Bedenken man auch gegen die Durchführung des Problems erheben mag, in der allgemeineren Formulirung, daß der moderne Zeitroman Entwicklungsgeschichte sein müsse, ist in den „Lehrjahren Wilhelm Meisters" für die deutsche Literatur ein dauerndes Muster oder Schema gewonnen worden. Freilich wird die Entwicklung des Individuums hier in einem besondern Sinne aufgefaßt. Nicht an kraftvollen Thaten erprobt sich der Mann, sondern allein der unendliche Bildungsdrang des Jünglings wird auf sein bestimmtes Maß zurückgeführt, welches die Forderungen des Herzens mit den Ueberlegungen des Verstandes in einen natürlichen Einklang bringt. Die Harmonie der „schönen Seele" war das psychologische Ziel der Entwicklung. Die Stürme der Leidenschaft sind zur Ruhe gekommen, und von dem schlichten Bürgersohn, da er seine Hand für immer der verständigen Natalie reicht, gilt der Spruch aus dem „Faust", dort wie hier das Motto der Dichtung: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen". Diese einseitige Richtung der „Lehrjahre" auf die Bildung ist an dem Roman am ersten verstanden worden und hat in jener Epoche eine ganze Kategorie solcher Bildungsromane hervorgerufen.

Nur mit wenigen Worten kann hier auch der Fortsetzung der „Lehrjahre", „Wilhelm Meisters Wanderjahre" gedacht werden. Sie sind kein Roman, sondern ein Novellen-Cyclus und diese äußere Form an ihnen hat vielleicht am meisten nachgewirkt, wenn sie auch von den Nachschaffenden kunstvoller und einheitlicher gehandhabt worden ist als von dem greisen Dichter, der sie nicht über den Charakter einer bloßen Sammlung hinausbrachte. Trotzdem darf man nicht verkennen, daß Goethe eine alte Grundform der epischen Darstellung in den „Wanderjahren" auch für den deutschen Roman, wiederum nutzbar gemacht hat,

eine Form, die erst in unserer Gegenwart in entschiedenem Maße zur Anwendung gekommen und vielleicht noch eine reiche Zukunft hat. Während die Form der „Lehrjahre“ das Weltbild aus einem Kreise umfaßt, dessen Mittelpunkt der Held ist, erweitert es sich hier zu einer ganzen Reihe von Kreisen, die sich gegenseitig berühren oder vielmehr mit ihren Sphären in einander greifen sollten. Am geistreichsten hat sich dies Schema für die Novelle erwiesen, allein auch für den modernen Roman hat es eine Bedeutung, die am besten durch Balzacs „comédie humaine“, Zolas „Rougon-Macquart“, Freytags „Ahnen“ und Sacher Masochs „Vermächtniß Kains“, Kellers „Sinngedicht“ u. s. w. erläutert wird. Leider kann man nicht behaupten, daß der Dichter des „Wilhelm Meister“ in den „Wanderjahren“ noch auf der Höhe seiner Kraft steht; Phantasie und Schaffenskraft haben in den Novellen nachgelassen, die Gestalten verblassen zu dünnen Schemen, stärker und fast aufdringlich macht sich der lehrhafte Zug der Diktion bemerkbar. Um so eigenthümlicher und reizvoller ist die Gedankenwelt des Romans, deren Geheimnisse noch kaum sämmtlich erforscht sind. Die „Wanderjahre“ bilden denselben Parallelismus zu dem zweiten Theil des „Faust“ wie die „Lehrjahre“ zu dem ersten. Das Wissen und Erkennen, die Harmonie der Bildung steht dem greisen Dichter der That nach; aus dem Bildungsverein des Thurms ist der große „Wanderbund“ geworden, in welchem ein Jeder sich einer schlichten praktischen Thätigkeit seinen Anlagen gemäß widmet und in welchem keine Standesvorurtheile mehr bestehen. Wilhelm Meister wirkt als Wundarzt, freilich ist er mehr auf die Erziehung seines Sohnes als auf Patientenkuren bedacht. Pädagogische und socialistische Ideen, welche die Menschheit durch eine neue Kultur reformiren wollen, werden in sonderbarer Form in dem Roman vorgebracht. Wüstes Land Amerikas erscheint als der Zukunftsboden, wo diese neue Kultur ihre ersten Früchte tragen und von welchem die Wandrer einst reicher und verständiger in die Heimath zurückkehren sollen. Die Menschheit soll dadurch in socialer wie in geistiger Hinsicht auf die höchste Stufe gehoben werden, materiell Jedem ein angemessener Antheil an den Gütern dieser Erde, geistig der mögliche Grad der Entwicklung seiner seelischen Kräfte gewährt werden. Ein wunderlicher Tiefsinn zeichnet diese

Andeutungen aus, als habe der Greis mit dem seherischen Blick des Dichters noch einmal die ferne Weite der Zukunft durchmessen wollen, ehe sein großes Auge für immer diese Welt aus seinem Ringe entließ. Manches aus dieser Ideenwelt hat auch auf die spätere literarische Produktion eingewirkt, doch können sich die „Wanderjahre“ nicht mit den „Lehrjahren“ messen, weder an künstlerischer Bedeutung noch an geschichtlichem Einfluß.

Eins der Probleme, welche Goethe hier in freier phantastischer Weise berührte, die Frage nach dem natürlichen und sittlichen Grunde der Ehe, ist in den „Wahlverwandtschaften“ zu einer ebenso eigenartigen wie künstlerisch vollendeten Gestaltung gelangt. Die Novelle sollte ursprünglich in den Rahmen der „Wanderjahre“ eingeschlossen werden; sie wuchs aber in ihrem Inhalt und ihrer Bedeutung über die dort nothwendigen Grenzen hinaus und erschien darum in selbstständiger Form. Als Kunstwerk ist sie zweifellos das reiffste epische Werk des Dichters; mit Absicht betont er, daß an demselben nicht blos das Herz, sondern auch der Verstand gearbeitet habe. Wie überall hat auch hier Goethe aus der Fülle seiner Lebenserfahrungen geschaffen und den eigenen Liebesschmerz zu einer dichterischen Verklärung erhoben. Der 60jährige war damals (1807) in Leidenschaft für die reizende Minna Herzlieb entbrannt. Das Problem des Ehebruchs indessen war ihm nahe gelegt durch die mannigfache Behandlung, die es in der zeitgenössischen Literatur erfuhr und die auch wir noch näher betrachten werden. Die „Wahlverwandtschaften“ gelten leider noch heute in gewissen Kreisen als ein unsittliches Buch, sogar dort, wo man für ein französisches Unsittendrama öfter ein Lächeln des Entzückens als ein Pfui der Entrüstung bereit hat. Sieht man nun, wie Lafontaine, Kotzebue und Consorten das Thema des Ehebruchs variirten und zu einem „versöhnenden“ Abschluß brachten, so wirkt der Dichter geradezu mit einer sittlichen Hoheit auf das Gemüth. In künstlerischer Steigerung, die nur im zweiten Theil leidet, wird uns das Sujet mit der wunderbaren Einfachheit und Anschaulichkeit des Goetheschen Stils entwickelt; wir erfahren die Vorgeschichte des Ehepaares Eduard und Charlotte, welche uns zugleich einen tiefen Einblick in den Charakter dieser Ehe giebt; wir sehen mit der Ankunft des Hauptmanns eine erste Wolke über ihrem Glücke.

Das Gespräch über die chemischen Wahlverwandtschaften, welche von den dreien so fälschlich ausgelegt werden, weist bereits auf Ottilien als eine bedeutsam eingreifende Persönlichkeit hin, bis dann thatsächlich mit ihrem Eintreffen die Lösung der Neigungen erfolgt, Eduard und Ottilien, Charlotten und den Hauptmann die verbotene Leidenschaft umstrickt. Die Folge davon ist jener geistige Ehebruch Eduards und Charlottens, den der Dichter so wahr und zurückhaltend zugleich in wenigen Sätzen schildert. Aber er schildert ihn als ein Vergehen, ebenso schwer und unsittlich wie der reale Ehebruch, und wenn Eduard am Morgen erwacht, scheint ihm „die Sonne ein Verbrechen zu beleuchten", und heimlich stiehlt er sich von der Seite seiner Gattin hinweg. Es ist einer der romantischen Züge in dieser Novelle, welche sonst selbst das Alltägliche nicht verschmäht, daß der Dichter den Ehebruch an dem Kinde offenbar werden läßt, welches die Züge des Hauptmanns mit den Augen Ottiliens auf seinem Gesicht vereinigt. Das geistige Element, die verborgene Leidenschaft, wirkt also auf die schöpferische Macht der Natur zurück. Das Bild von den vier chemischen Elementen, die paarweise verbunden, sich paarweise scheiden, um überkreuz sich wiederum zu verbinden, ist mehr als ein Gleichniß im Sinne des Dichters; es trifft die dunkle Naturseite der menschlichen Seele, aus welcher die Leidenschaften sich erzeugen. Im Sinne Schopenhauers möchte man sagen, es ziele auf den jeder Individualität zu Grunde liegenden Willen zum Leben. Aber dieser elementaren Gewalt der Leidenschaften steht doch die Welt der Erkenntniß gegenüber als eine erlösende und befreiende Macht; Charlotte und der Hauptmann besiegen die Leidenschaft, Ottilie opfert sich selbst, sie zu besiegen und nur der schwache Eduard sucht vergebens, ihrer Herr zu werden und geht schließlich an ihr zu Grunde. Die Entwicklung entspricht den Charaktereigenthümlichkeiten der Personen: der unstete, an Widerspruch nicht gewöhnte Sinn Eduards ist nicht zu bändigen, Charlotte und der Hauptmann sind kühlere und im Leben geprüfte Naturen, und für das jungfräuliche, der Leidenschaft noch wehrlos unterworfene Herz Ottiliens ist der Tod des Kindes die harte Leidensschule, in welcher sie selbst zur Entsagung sich durchringt. Daß der Dichter zum Schlusse sie zu einer wunderthätigen katholischen Heiligen

erhebt, erklärt sich aus seinen damaligen romantisirenden Neigungen; für den Roman ist es freilich eher ein störender, als ein förderlicher Zug, welcher die reine Menschlichkeit dieser lieblichen Mädchengestalt trübt.

Das Bild der chemischen Verwandtschaften, so auf die Seelenverwandtschaften bezogen, gewährt einen tiefen Einblick in die Art, wie der Dichter die socialen Probleme behandelt wissen wollte. Er steht ihnen gegenüber auf jenem naturwissenschaftlichen Standpunkt, der sie nach den ihnen eigenen Gesetzen künstlerisch darzustellen sucht. Die Größe und Weite der Welt, die Mannigfaltigkeit ihrer realen Verhältnisse bedeutet ihm wenig im Vergleich zu der inneren Entwicklung seiner Charaktere: jene erschöpft er nicht, diese arbeitet er mit wunderbarer Deutlichkeit heraus. So ist schon „Wilhelm Meister“ mehr die Naturgeschichte eines Bildungsganges als das epische Bild eines Helden, der durch bestimmte Verhältnisse zu einem bestimmten Schicksal geführt wird; seine Gesinnungen sind die Hauptsache, die Begebenheiten nebensächlich. So ist auch in den „Wahlverwandtschaften“ der Einfluß der Außenwelt auf die Hauptpersonen nur ein eingeschränkter. Von allen Nebenfiguren der Novelle wirkt vielleicht das in wilder Ehe lebende Paar, der Graf und die Baronin, allein bestimmend auf Gedanken jener ein; die übrigen dienen nur dazu, die Charaktere der beiden Paare noch schärfer zu contrastiren. Die Begebenheiten der Handlung selbst erwachsen aus dem Innern der Personen, nur der Tod des Kindes ist ein Moment, welches unabhängig von menschlichen Willenseinflüssen eingreift. Der letzte Grund aller Verkettungen ist ein geheimnißvoller, den der Dichter allein durch ein Analogon der chemischen Wissenschaft anzudeuten vermochte. Wenn Eduard seine Leidenschaft in den Krieg trägt, so erfahren wir Nichts davon, wie sein Gemüth durch die wechselvollen Bilder des Schlachtfeldes und des Soldatenlebens berührt wurde; derselbe kehrt aus dem Feldzuge zurück, als welcher er ausgezogen ist. Diese Beschränkung auf einen kleinen und unbedeutenden Kreis menschlicher Geschehnisse, mit welcher zugleich die höchste Entfaltung des seelischen Lebens aus tiefstem Kern heraus verbunden ist, erhebt die Novelle auf eine Kunststufe, welche vielleicht, um eine Vermuthung zu wagen, noch als das epische Ideal

der Zukunft gelten kann. Die Entscheidung dieser Frage wird freilich von der andern abhängen, ob die geschichtliche oder die naturwissenschaftliche Art der Betrachtung in Zukunft das epische Dichten und Schaffen bestimmen wird. Die Geschichte trachtet nach einem weitestmöglichen Kreis; sie untersucht die Beziehungen der verschiedensten Gebiete zu einander, sie verknüpft das Hundertste mit dem Tausendsten und sie sieht in den Thaten und Gesinnungen selbst des größten ihrer Helden mehr das Ergebniß gewisser Situationen als den Einfluß individueller Naturanlagen. Die Naturwissenschaft nimmt dagegen den Einzelnen so gut wie das Einzelne als ein Ganzes und indem sie die Gesetze ermittelt, welche seinen Bau, seine Gestalt und sein Leben regeln, kümmert sie sich weniger darum, wie Zeit und Umstände zufällig darauf eingewirkt haben. Um das Genie zu beweisen, erörtert die Geschichte die Verhältnisse, in denen es geboren, die Hindernisse, mit denen es gekämpft und die es besiegt, die Thaten, die es verrichtet hat. Die Naturwissenschaft betrachtet seinen Körper und die physiologischen Grundlagen seines Geistes, sie secirt und wiegt das Hirn, sie beobachtet die Art der gesammten physischen Entwicklung; sie studirt die Bedingungen und die Eigenart des Verstandes- und Gemüthslebens, die Temperatur der Willensthätigkeit, danach sind ihr die Thaten zuletzt Selbstverständlichkeiten. Diese beiden Auffassungen haben sich auch in dem epischen Schaffen unseres Jahrhunderts unverkennbar ausgeprägt, die geschichtlichen mehr in dem abenteuerfrohen Roman, die naturwissenschaftliche mehr in der psychologischen Novelle. Aber weder ist die eine auf dieses noch die andre auf jenes Gebiet beschränkt, noch schließen sie sich beide gegenseitig grundsätzlich aus. Der Accent der Betonung bildet hier den Charakter.

Während Goethe über seine Zeit sich erhebt, steht Jean Paul (Friedrich Richter) ganz in dem Banne ihrer Verhältnisse. Die wunderlichen Contraste jener Epoche, die im Eingang dieses Abschnitts gezeichnet wurden, spiegeln sich sämmtlich in seinen Romanen wieder: der himmelhochstrebende Zug der Empfindung und die Dürftigkeit der realen Anschauung, die maßlose Subjectivität, welche mit phantastischen Träumereien ihr Spiel treibt und das leidenschaftslose, sentimentale Behagen des Kleinstädters an den Bildern seines engumgrenzten Daseins. Der Schwung

seiner Phantasie hebt ihn hoch über das Irdische empor zu der Milchstraße mit ihren Myriaden von Sternen, wo seine Seele droht, sich im Unendlichen aufzulösen, und doch steigt sie von dort wieder in die irdische Erbärmlichkeit nieder und nistet sich in den kleinen Freuden und Leiden ein, welche die ärmliche Existenz eines Schulmeisterleins oder Armen-Advokaten bieten. Ein genialer, aber barocker Humor ist das Bindeglied zwischen dieser Phantasie und Sentimentalität; er allein giebt hier den Empfindungen wie den Dingen eine gewisse Realität, wenn nur nicht die Gelehrsamkeit stets durch die verwickeltsten Analogien den Thatbestand verhüllte. Kein Romanschriftsteller hegt einen solchen Haß gegen die Schlichtheit der Thatsachen wie Jean Paul. Er spinnt sie ein in seine Gefühlsergüsse und humoristischen Excurse; er schmückt ihre Gräber mit dem reichsten und blühendsten Schmuck seiner Phantasie und seines Witzes. Allein ohne Thatsachen giebt es keine Erzählung, keinen Roman und die Wirklichkeit ist nichts anderes als eine einfache Folge von Thatsachen. Jean Pauls Romane lassen sich dagegen mit jenen kolossalen Barockbauten vergleichen, in deren Ornamentik tausend und abertausend Formen und Gestalten in wunderlichem Durcheinander auf uns herabschauen; das Auge muß darauf verzichten, ihren Linien im Einzelnen zu folgen und mehr ermüdet und niedergedrückt, als gehoben und erfreut wendet sich der Geist von diesen Orgien einer regel- und ziellosen Einbildungskraft, welche nur producirt, um zu produciren. Die begeisterte Bewunderung, die man dem Dichter einst entgegengebrachte, erklärt sich nur daraus, daß er alle Stimmungen der Zeit im stärksten Fortissimo anschlug, in ihm erreichte der sentimentale Zug des 18. Jahrhunderts seinen Höhepunkt, ja er überspannte sich geradezu; eine Steigerung dieser Richtung war nicht mehr möglich, und das neue Jahrhundert verlor langsam, aber im immer stärkeren Maße die Fühlung mit den Schöpfungen eines Genies, das wie kein anderes gewisse Einseitigkeiten der deutschen Natur blosgelegt hat.

Jean Paul hat für den deutschen Roman kein neues fruchtbares Princip aufgestellt. Von den Engländern (Fielding und Sterne) und Rousseau ging er aus: seine ersten Romane „Unsichtbare Loge“ und „Hesperus“ waren Erziehungs- und Bildungsromane im Sinne des „Emile“ von Rousseau. Die „Unsichtbare Loge“

blieb unvollendet, eine schöne Ruine, „Hesperus“ entzückte die damalige Frauenwelt, während er die heutige mit seinen Gefühlsschwelgereien nur langweilen würde. „Titan“, „Siebenkäs“ und die unvollendeten „Flegeljahre“ sind auf dem Gebiet des Romans das Beste, was er geschaffen hat. Die Erfindung in allen diesen Büchern ist überaus dürftig und in ihrer Dürftigkeit doch unnatürlich und phantastisch. Alle Augenblicke wagt der keck seine Persönlichkeit vordrängende Autor vom Boden seines Romans aus die seltsamsten Luftsprünge und Abschweifungen; sein Stil liebt die verwickelten Perioden, die Sprache nimmt ihre Bilder und Gleichnisse aus tausend und einer Wissenschaft. Seine Charaktere kann man in drei Klassen theilen; in „schöne Seelen“, d. h. die idealgesinnten Jünglinge und Jungfrauen, — die Titanen und Titaniden, und die Philister und Humoristen. Eine sanfte blumenhafte Zartheit der Empfindung ist den ersteren eigen, eine Ueberspanntheit des Sinnes und der Phantasie der zweiten Klasse, ein tragikomischer Humor oder ein Stich ins Närrische der Dritten. Am wenigsten verständlich von den drei Arten, welche nur den Stimmungen in der Brust des Dichters entsprechen, sind uns die Titanen und Titaniden geworden, die problematischen Naturen jener Epoche, denen sein Roman „Titan“ besonders gewidmet ist. Die Titanen sind dem Dichter die Menschen, welche „die Milchstraße der Unendlichkeit und den Regenbogen der Phantasie zum Bogen ihrer Hand gebrauchen wollen, ohne eine Sehne darüber ziehen zu können“ — eine Definition, mit welcher der Goethesche Ausspruch von den problematischen Naturen, denen keine Situation genug thut und die keiner genügen, in die Jean Paulsche Bildersprache übertragen ist. Das Loos dieser Titanen ist der Untergang; sie werden vom Schicksal „geopfert“. Die interessanteste Figur unter ihnen, Roquairol, trägt einen fast Byronschen Zug; in langgespreizten Sätzen wird sie als eins jener Kinder und Opfer des Jahrhunderts charakterisirt, die alle Freuden des Lebens, alle Erkenntniß genossen und denen nur die ruhelose Phantasie geblieben. „Eine vertrocknete Zukunft voll Hochmuth, Lebensekel, Unglauben und Widerspruch liegt um sie her. Nur noch der Flügel der Phantasie zuckt an der Leiche“. Indessen fehlte es Jean Paul an jeder gestaltenden Kraft, um derartige dämonische Charaktere

herauszuarbeiten und seine läppischen Erfindungen in der Handlung verderben alles. Roquairol täuscht seinen Freund und verführt, indem er dessen Maske annimmt, die Geliebte desselben, die sich ihm hingiebt; nach dieser That erschießt er sich. Ein anderer Typus dieser Art, halb ins Humoristische gezogen, ist im „Siebenkäs" der Held und Armenadvokat; dieser zieht wirklich die „Sehne auf den Bogen der Unendlichkeit", denn um von seiner Frau loszukommen, deren hausbacne Prosa mit seinem reizbaren, phantastischen Naturell nicht übereinstimmt, läßt er sich als todt begraben und heirathet dann auferstanden als ein Anderer eine „schöne Seele". Alle Liebesverhältnisse haben bei Jean Paul einen ätherischen Glanz, das schmachtende Leuchten des von ihm so gepriesenen Abendsternes. Aechte Sinnlichkeit der Leidenschaft ist ihm fremd, freilich auch die Lüsternheit des Witzes, um so stärker lebt in ihm jenes überschwängliche Gefühl der Freundschaft, welchem das 18. Jahrhundert Tempel und Altäre in seinen Parkanlagen widmete. Freunde sind bei ihm ein Herz und eine Seele, zu jedem Opfer bereit; im Siebenkäs ähneln sich Siebenkäs und Leibgeber sogar körperlich zum Verwechseln, so daß sie Namen und Stellungen tauschen können.

In den „Flegeljahren" besteht diese Freundschaft zwischen zwei an Charakter verschiedenen, an Körper gleichen Zwillingsbrüdern, Gottwalt und Gottwult, und nie ist Jean Paul glücklicher gewesen, als in der Schilderung dieses Verhältnisses, mit dessen jähem Abbruch leider auch der Roman, sein reifstes Werk abbricht. Der Dichter, der in der Unendlichkeit so gut Bescheid wußte, fand keinen andern Ausweg aus dem irdischen Conflicte, daß zwei Brüder ihr Herz bei derselben Geliebten verloren haben, als daß der eine von ihnen heimlich den andern verlassen mußte. Die „Flegeljahre" sind der erste Ansatz zu einem humoristischen Romane. Das Problem, eine unpraktische, schüchterne, poetische Jünglingsseele einer reichen Erbschaft, den Clauseln eines Testaments und den Kniffen von sieben Nebenerben gegenüber zu stellen, war ein echthumoristischer Gedanke; er mußte bis zu der ironischen Consequenz durchgeführt werden, daß das Dichtergemüth keinen Pfennig der Erbschaft erhielt, aber aus seinem Wolkenhimmel auf die Erde zu stehen kam. Seinem optimistischen, ewig jugendlichen Idealismus konnte jedoch Jean Paul

nicht entsagen, vielleicht verlor er darum die Lust, den Roman zu vollenden.

Jean Paul ist gewiß ein großer Humorist, aber er ist kein humoristischer Romandichter: es fehlt ihm das Erste und Nothwendigste dazu, die Fähigkeit, einen Charakter plastisch zu gestalten. Nur auf dem kleinen Gebiet der humoristischen Idylle hat er wirklich Hervorragendes, wenn man auch kaum sagen kann, Dauerndes, geschaffen. Seine kleinen Schriften: „Leben des vergnügten Schulmeisters Wuz“, „Quintus Fixlein“, „Katzenbergers Badereise“, einzelne Partien aus dem „Siebenkäs“ und aus den „Flegeljahren“ sind der Nachwelt am erträglichsten geblieben, denn hier vertieft er sich in das realistische Kleinleben der Philisterwelt, schießt er seine satirischen Spottpfeile auf kleine und große Größen ab, entdeckt er seine Originale und närrischen Käuze, wird er der Dichter der Armen und Bedrückten, auf deren sorgenvolles Haupt er die schönsten Sterne seiner idealistischen Traumwelt sammelt. Wer könnte den Reichthum dieser seiner Gedanken ermessen, allein wer möchte es auch? Man vergleicht die Dichter mit Gestirnen, Jean Paul ist mit keinem Stern zu vergleichen. Er ist die Abendröthe eines scheidenden Tages, alle Ideale und Gestalten des 18. Jahrhunderts zerfließen bei ihm in einen endlosen, rosigen Schimmer.

Aber dieser Schimmer glänzt trotzdem noch weit in unser eigenes Jahrhundert hinein. Jean Pauls Verhängniß ist es gewesen, daß er einen ebenso guten wie schlimmen Einfluß auf die Literatur späterer Jahre ausgeübt hat, und darum konnte eine wenn auch nur flüchtige Charakteristik seiner Eigenart an dieser Stelle nicht übergangen werden. Alle seine Unarten in Stil und Sprache haben breite Spuren in dem Schriftthum dieses Jahrhunderts zurückgelassen. Er hat jenen Geist der ästhetischen Unordnung gefördert, der in den Werken der Jungdeutschen Gesetz und Regeln spottet, von ihm haben Andere, die keine Genies waren, gelernt, ihr winziges Ich zum Mittelpunkt ihrer Werke und der Welt zu machen. Von ihm haben sie gelernt, mit bunten Fetzen und Lappen aus allen Wissenschaften zu prunken, ohne daß sie vielleicht das Abc einer einzigen begriffen. Von ihm haben sie den gesuchten Witz, die gezwungene Satire und die Manier geerbt, mit falschen Bildern die Welt

der Wirklichkeit zu überkleben. Von ihm aber haben sie freilich auch gelernt, den jugendfrohen Idealismus sich in einer dumpfen Zeit zu bewahren, das Gefühl der Menschenwürde in der geringsten menschlichen Kreatur heilig zu achten, den Traum einer freieren und schöneren Menschlichkeit zu träumen. So groß und so verschieden sind seine Nachwirkungen, die im Einzelnen zu verfolgen Aufgabe der allgemeinen Literaturgeschichte ist. Für die deutsche Romandichtung aber darf man das Urtheil wagen, daß er durch seine Manier alle kleinen Geister in beklagenswerthen Irrthum gelockt hat und daß er nur jenen großen Talenten zur Förderung und zum Segen gereichte, die das Beste seiner Eigenart in Fleisch und Blut hinüber zu nehmen vermochten, ohne die eigene Fähigkeit künstlerischer Beobachtung und Gestaltung dafür zu opfern.

---

2. Die Romantiker.

Die Romantik ist entstanden aus der tiefen Sehnsucht des deutschen Gemüths, seine Ideale und Träume nicht blos im Herzen zu tragen, sondern ihnen eine objective Gültigkeit, den Charakter einer realen Welt beizumessen. Die feinsten und gröbsten Elemente der Phantasie haben sich in ihr verschmolzen und im wunderlichen Gegensatz wechselt bei ihr ein grübelnder Tiefsinn, welcher die Abgründe des Lebens zu durchschauen meint, mit einem gedankenlosen, öden Spiel von Farben und Gestalten. Zwiespältig wie ihr Charakter ist ihr Ursprung: die höchste philosophische Speculation und der krasseste Aberglaube begegneten sich um die Wende des Jahrhunderts in einem Punkte, dessen sich die Phantasie bemächtigte, jene Bewegung hervorzubringen, welche zuletzt alle geistigen Schöpfungen in ihre wirbelnden Kreise zog.

Mehr als bei einem anderen Volke hat bei uns Deutschen die Philosophie das poetische Schaffen beherrscht, und man kann leider nicht sagen, daß sie der Entwicklung unserer Literatur

überwiegend zum Heil gedient hat. Der Dichter soll ein Weltweiser sein, aber seine Weisheit soll er im Leben, nicht in Systemen finden. Kant hatte gelehrt, daß Zeit und Raum keine Gültigkeit besitzen, außer als Anschauungsformen des menschlichen Geistes — dann gab es für die Phantasie vielleicht eine Welt, wo Zeit und Raum aufgehoben waren, eine transcendente Sphäre des Ewigen. So folgerten nicht die Philosophen, aber die Poeten. Fichte meinte, die Welt der Wirklichkeit sei nur eine Schöpfung des Ichs, nicht des empirischen, sondern eines andern geheimnißvollen Ichs, das im Denken des Menschen denke, gleichsam hinter seinem Selbstbewußtsein stände. Eine dunkle, unergründliche Naturseite des Menschen war damit angedeutet, ein Zusammenhang mit einem Etwas, daß der Seele zu gleicher Zeit unendlich nahe und unendlich fern war, das die äußere Welt bestimmen konnte und doch nicht von ihr bestimmt wurde. War die Welt, wie man sie sah, nicht ein Traum, ein Schein und Schatten, hinter welchem das ewige Geheimniß lag? An diese Speculation knüpfte die dichterische Phantasie ihre eigene. Als ihre Aufgabe sah es die Romantik an, die Beziehungen zwischen dieser wirklichen und jener ewigen Welt, zwischen dem empirischen Geist und jenem geheimnißvollen Etwas in uns selbst aufzudecken, im künstlerischen Bilde wiederzugeben; ihr Charakter bestand in der Vermischung von Traum und Wirklichkeit, wobei dem Traum eine ebenso objective Gültigkeit, ja sogar eine höhere zukam, als den Ereignissen im gewöhnlichen Laufe der Dinge; ihre Wirkung beruhte auf den Contrasten, welche sie durch diese Mischung erzeugte.

Es gehört der Kulturgeschichte an, in welcher Weise diese Anschauungen auf dem Gebiete des damaligen öffentlichen Lebens sich äußerten. Wie die große politische Erscheinung eines Napoleons sich in ihrem Lichte ausnahm, ist bereits angedeutet worden. Was aber die Gegenwart vermissen ließ, bot die Vergangenheit des Mittelalters in reicher Fülle, entsprach doch die Mischung heidnischer und christlicher Vorstellungen, von denen es erfüllt war, dem Wesen dieser neueren Romantik, sodaß dieselbe in ihm gleichsam ihre Heimath fand. Literarisch war das Mittelalter bereits entdeckt in den Schauerscenen der Ritterromane, die durch den „Götz“ heraufbeschworen worden waren.

Das 18. Jahrhundert hatte über den mittelalterlichen Aberglauben gelacht, ihm waren die Gestalten des „Götz“ und anderer Helden nur sympathisch als die Dolmetscher seiner eigenen Ideen; die Romantik des neuen Jahrhunderts fand die Zeichen und Wunder der Vergangenheit tief begründet in der menschlichen Gemüths- und Gedankenwelt.

Eine breitere Charakteristik dieser romantischen Strömung liegt nicht in unserer Aufgabe. Wir stehen ihr gegenüber nur mit der Frage, welche Umgestaltung Roman und Novelle durch sie empfingen und in welcher Weise sie sich selbst in dem epischen Schaffen abspiegelte. Manche Eigenart der romantischen Auffassung wird dabei vielleicht schärfer, manche auch weniger deutlich hervortreten. Mag die Natur des Gegenstandes dafür die Rechtfertigung bilden.

Der romantische Roman knüpfte zuerst eng an den klassischen an, und den Einfluß des „Wilhelm Meister“ läßt unzweifelhaft der „Heinrich von Ofterdingen“ spüren, in welchem Novalis das neue Programm der Romantik zur Ausführung bringen wollte. Das Buch, eins der merkwürdigsten unserer gesammten Literatur, ist leider Fragment geblieben; um es richtig zu würdigen, muß man nicht nur nach dem Fragment, sondern auch nach der Skizze der Fortführung urtheilen, welche Tieck aus den Papieren des Dichters hinzufügte. Das Werk sollte ein Roman sein, indessen kein historischer, der Name des Minnesängers war nur gewählt als der eines wahren Poeten, dessen Reich nicht von dieser Welt ist. „Wilhelm Meister“ hatte nach dem Urtheil von Novalis einen ziemlich spießbürgerlichen Abschluß gefunden, „Heinrich von Ofterdingen“ sollte die Bildungsgeschichte eines Dichters wiedergeben, nicht nach den Gesetzen der realen, sondern der poetischen Welt. Nur der Anfang dieser Bildungsgeschichte ist ausgeführt worden. Sie beginnt mit einem Traum: Heinrich, der Sohn eines Eisenacher Bürgers träumt von einer geheimnißvollen blauen Blume, die in einem blauen Felsenthale, in einer ihm unbekannten Gegend blüht. Er reist darauf in Gesellschaft von Kaufleuten nach Augsburg; unterwegs lernt er einen alten Bergmann und einen geheimnißvollen Einsiedler, Friedrich von Hohenzollern, kennen, der in alten Büchern und Chroniken studirt. Von Beiden empfängt er die erste Belehrung über das Wesen der Poesie. „Wir

verlangen", sagt der Klausner, „nach der einfachen, großen Seele der Zeiterscheinung und finden wir sie, so kümmern wir uns nicht um die zufällige Existenz ihrer äußeren Figuren". Die äußeren Figuren sind Novalis in der That bedeutungslos, sie gehen wie Schatten hin, kaum von einander unterscheidbar; die Kaufleute, die Heinrich begleiten, sprechen sogar nur im Chor. In Augsburg begrüßt der Jüngling im Hause seines Großvaters den Dichter Klingsohr, dessen Gestalt ebenso wenig wie die des Helden mit der Sage vom Zauberer Klingsohr in Verbindung steht, vielmehr ist Klingsohr ein Dichter, ernst, gemüthvoll und gedankentief wie Novalis selbst. Er giebt Heinrich Unterweisung in der Dichtkunst: ihm ist Dichten, was ein jeder Mensch in jedem Augenblick empfindet und denkt, — eine wunderliche Theorie, die auch mit seiner eigenen Dichtung nicht in Einklang gebracht ist. Denn das Märchen, welches er als Probe seiner Kunst vorträgt, eine Verherrlichung von Liebe und Poesie, führt hoch empor in die Regionen der Allegorie und Phantastik. Heinrichs Herz hat inzwischen die Liebe zu Klingsohrs Tochter Mathilde ergriffen. Hier bricht das Fragment ab.

Die Skizze Tiecks schildert nun die weitere Ausbildung Heinrichs. In einer geheimen Priestercolonie, welche an die geheime Gesellschaft vom Thurm im „Wilhelm Meister" erinnert, wird der Jüngling über Anfangs- und Endgründe menschlicher Betrachtung, über Leben und Tod belehrt. Nach erworbener Erkenntniß kehrt er zum Leben zurück, lernt die große Welt kennen, das Alterthum, das Morgenland, den Hof Kaiser Friedrichs II., vielleicht auch den Zukunftsboden Amerikas, Bilder, die wahrscheinlich in Freskozügen gehalten worden wären. Damit wird ihm das Wesen der Wirklichkeit offenbar, aber die Wirklichkeit genügt dem romantischen Dichtergeiste nicht; es erwacht vielmehr in ihm der Trieb, sie zu „verklären". „Die wunderbarste Märchenwelt tritt nun ganz nahe, weil das Herz ihrem Verständniß geöffnet ist". Wie es scheint, sollte Heinrich in einem Sängerkriege, der auf Tod und Leben ausgestritten wird, unterliegen; „auf die übernatürlichste und zugleich natürlichste Weise" fällt dann die Scheidewand zwischen Fabel und Wahrheit, Vergangenheit und Gegenwart: „Glauben, Phantasie und Poesie schließen die innerste Welt auf", in welcher die

Apotheose Heinrichs als Dichter stattfindet. In diesem Fabellande der Dichtung hat Alles eine andere und neue Wirklichkeit, kleidet sich in andere Farben und Formen als sie die irdische Natur zeigt: Luft und Wasser, Blumen und Thiere, sie sind auch dort, aber ihr Wesen ist verändert; Thiere, Pflanzen, Steine und Gestirne, Elemente, Töne und Farben „kommen zusammen und sprechen wie ein Geschlecht“. In diesem Märchenjenseits findet Heinrich die „blaue Blume“, aber sie ist nicht blos eine Blume, sondern auch seine Geliebte Mathilde. Ihr und sein Kind sitzt daneben an einem Sarge und verjüngt ihn; dieses Kind hat zugleich die Bedeutung der „Urzeit“, der goldnen Zeit am Ende. Und nun verschwimmt und verdämmert Alles in einen Nebel von Mystik und Allegorie: Heinrich wird die Poesie, seine Mutter ist die Phantasie; er zerstört das Sonnenreich, hebt den Wechsel der Jahreszeiten auf und Vergangenheit und Zukunft schließen sich im Ringe.

So sieht es in dem berühmten Lande der blauen Blume aus. Allein auch aus dieser Skizze noch tritt die Idee des „Heinrich von Ofterdingen“ klar hervor. Es sollte, wie Tieck es ausdrückt, dargestellt werden, daß „dem Dichter, welcher das Wesen seiner Kunst im Mittelpunkt ergriffen hat, nichts widersprechend scheine; ihm sind die Räthsel gelöst, durch die Magie der Phantasie kann er alle Zeitalter und Welten verknüpfen, die Wunder verschwinden und Alles verwandelt sich in Wunder“. Bei Novalis versinkt alle Wirklichkeit in die Tiefen eines träumerischen Pantheismus, alle Gegensätze verschwinden, das Poetische ist auch das Moralische und Religiöse — er spricht einmal geradezu von der Identität eines wahrhaften Liedes mit einer edlen Handlung —, die ganze Welt ist ein Gedicht und der Weltgeist der große Weltdichter. Poesie ist alles und was nicht poetisch ist, hat keinen wahrhaften Bestand. Das Auge des Dichters blickt durch die Wirklichkeit in die blaue Grotte des Universums hinein, wo die Wunderblume blüht, deren Schimmer Alles mit magischem Lichte überzieht; indem er so das Wirkliche in dieser bläulichen Beleuchtung betrachtet, gewinnt es für ihn jene besondere Bedeutung, die den Charakter der Allegorie ausmacht. Der speculative Tiefsinn dieser Anschauung beruht, wie man erkennt, auf der Vermischung zweier Weltbilder, deren Eigen-

art sich gegenseitig ausschließt. Man kann das Wesen des romantischen Romans nicht kürzer ausdrücken.

„Heinrich von Ofterdingen“ enthielt gleichsam das metaphysische System der Romantik. Die neue geistige Bewegung sollte indessen bei ihrer Entstehung auch ihre Ethik aus sich heraus gestalten. Nach Novalis war das Poetische und das Sittliche identisch; diesen Grundsatz hat die Romantik zu jeder Zeit auf Tod und Leben verfochten, und immer wo dieses Programm aufgestellt wird, ist eine romantische Strömung in Sicht. Das wirkliche Leben durch die poetische Anschauung zu reformiren, welche sich nicht um die conventionellen Gesetze und Sitten der Gesellschaft kümmerte, sondern ihr poetisches, wohl verstanden nicht ihr sittliches Ideal an deren Stelle setzte, war der Inhalt der „Lucinde“ von Friedrich Schlegel, eines Buches, dessen Gedanken nicht aus dem geistigen Leben unseres Jahrhunderts zu verwischen sind. Auch dieses Werk, das in seiner aphoristischen Form, in seiner Sammlung von Phantasien, Gesprächen, Briefen u. s. w. ein Roman kaum zu nennen ist, blieb Fragment wie die Dichtung von Novalis, und gleich dieser war es in mannigfacher Weise von Goethes „Wilhelm Meister“ beeinflußt. Wie dort die „Bekenntnisse einer schönen Seele“ die Psychologie eines geklärten, religiösen Gemüths geben, das keine Dogmen mehr braucht, so schildern in der „Lucinde“ die „Lehrjahre der Männlichkeit“ die Psychologie der romantischen Liebe. Die Studie grenzt freilich an die Psychiatrie. Der Held, Julius, ist ein leidenschaftlicher Spieler; in ihm „brannte eine Liebe ohne Gegenstand und zerrüttete sein Inneres“. Er wird sinnlich aus „Verzweiflung am Geistigen“ und mit einer gewissen „Treuherzigkeit“ unsittlich. Da findet er ein edles Mädchen; im Begriff es zu verführen, überläuft es ihn und er verläßt dasselbe. Bei einer Koketten fällt er ab, er verkehrt darauf mit einer gemeinen Dirne, die jedoch nicht so egoistisch gesinnt wie er selbst, sich tödtet, als er sich von ihr trennt. Nun vergöttert er sie und verachtet alle gesellschaftlichen Vorurtheile. Nach manchen vergeblichen Versuchen, mit der Gesellschaft wieder Fühlung zu gewinnen, lernt er Lucinde kennen, die ihm frei und natürlich entgegenkommt, nicht wie die andern seine Sinnlichkeit auf irgend eine Art zurückweist. Er bemerkt, daß sie Geist von seinem

Geist sei. „Lucinde hatte einen entschiedenen Hang zum Romantischen, er fühlte sich betroffen über die Aehnlichkeit und er entdeckte immer mehrere. Auch sie war von denen, die nicht in der gemeinen Welt leben, sondern in einer selbstgedachten und selbstgebildeten. Nur was sie von Herzen liebte und ehrte, war in der That wirklich für sie, alles Andere nichts; und sie wußte, was Werth hat. Auch sie hatte mit kühner Entschlossenheit alle Rücksichten und alle Bande zerrissen und lebte völlig frei und unabhängig“. Mit kühler Ruhe gesteht sie ihm, daß sie schon Mutter gewesen sei, und indem sie sich ihm hingiebt, „öffnet sie ihm die Tiefen ihrer großen Seele und alle Kraft, Natur und Heiligkeit, die in ihr war“. An ihr wird es Julius klar, daß „die Frauen im Schoße der Gesellschaft allein Naturmenschen und allein den kindlichen Sinn haben, mit dem man Geist und Gabe der Götter annehmen muß“. — Alles Andere, was der Roman enthält, sind Reflexionen und Schilderungen, welche das Verhältniß zwischen Julius und Lucinde im romantischen Geiste ausmalen. Die Sinnlichkeit ihrer Orgien ist nicht die Sinnlichkeit der Gemeinheit oder der Liebe; es ist ein Kultus des Fleisches, bei dem jede Leidenschaft in Reflexion verflüchtigt wird, und anstatt der Ehrlichkeit des Gefühls kommt jenes Raffinement des Intellekts zum Vorschein, das im Ausmalen der „schönsten Situation“ die eigentliche Orgie feiert. Nicht der Genuß, sondern der „Genuß des Genusses“, nicht das Leben, sondern das Leben des Lebens wird verherrlicht. Diese romantische Sinnlichkeit verhält sich zu der wirklichen wie Novalis' Welt der blauen Blume zu der Welt, wo Sonne, Mond und Sterne den Dingen ihre farbenreiche und duftende, freilich darum auch vergängliche Schönheit verleihen. Bei Novalis entspringt die romantische Phantasie noch dem ahnungsvollen Gemüth, bei Schlegel kokettirt nur die Phantastik des Verstandes mit ihren geistreichen, geheimnisselnden Aussprüchen über die Liebe als Religion, über die Herrlichkeit des Müssigganges und der „göttlichen Frechheit“, die Weihe der „ewigen Liebesnacht“ und andere romantische Süßigkeiten; das harte Urtheil Schillers, welches die „Lucinde“ den Gipfel der Unnatur nannte, war nur gerecht. Ein geistvoller Eunuche würde etwa in den gleichen Dithyramben über die Sinnlichkeit schwelgen. Diese schönen Seelen, Julius und Lu-

cinde, werfen trotzdem der verrotteten Gesellschaft den Fehdehandschuh hin: „es sollte nur zwei Stände unter den Menschen geben, den bildenden und den gebildeten, den männlichen und den weiblichen, und statt aller künstlichen Gesellschaft nur eine große Ehe dieser beiden Stände und allgemeine Brüderschaft der Einzelnen. Statt dessen sehen wir eine Unzahl von Rohheit". Man weiß nicht, ob man diesen Vorschlag, die Welt in einen großen Harem zu verwandeln, ernsthaft oder für ein Spiel des Witzes halten soll.

Die Ideen, die hier in wunderlicher Verworrenheit ausgestreut wurden, haben eine fortzeugende Kraft gehabt; es spricht diese Kraft jedoch nicht für die Gesundheit der Gedanken, sondern nur für die Krankheit der Zustände, in welchen sie sympathisch erscheinen. Ein Theologe wie Schleiermacher hat vertheidigende Briefe über diese „Lucinde" veröffentlicht, Gutzkow einst gerathen, das Buch fleißig zu lesen; so hartnäckig setzte sich dies romantische Ideal der Lebenskunst selbst in den besten Köpfen fest, daß man vergaß, wie jede echte Sinnlichkeit für die Poesie sowohl wie für das Leben allein aus dem Gefühl entspringt. Was hier als „Verklärung der Sinnlichkeit" gepriesen wurde, waren nur die Zuckungen der Impotenz; indem sie das Gemeine in eine höhere Sphäre erheben wollte, gerieth sie gerade desto fester in seine Umstrickung.

Zwischen Novalis und Friedrich Schlegel nahm Ludwig Tieck eine Mittelstellung ein. Er sah die Romantik entstehen, selbst einer ihrer geistigen Väter, und er sah sie, in dem alten Sinne wenigstens, noch wieder vergehen; seine Lebensgeschichte umfaßt ungefähr alle Stadien dieser Bewegung. An Novalis erinnerte er zuerst durch die Sentimentalität der Empfindung, die freilich nicht zur Gemüthstiefe bei ihm wurde, und mit Fr. Schlegel theilte er die spielende Geistreichelei, die Lust am Paradoxen. Tieck besaß einen zarten Sinn und einen lebhaften Verstand; der eine war nicht spröde genug, neuen Eindrücken und Einwirkungen zu widerstehen, der andere ein steter Stachel für ihn, sich nicht in Einseitigkeit zu beschränken. In seinen philosophischen Anschauungen ging er mit der Mode, in seinen poetischen unterwarf er sich einem unaufhörlichen Befruchtungsproceß. Er war ein Talent, kein Genie, aber ein Talent, das

seine Fühlhörner in Alles steckte und sie ungezwungen wieder herausziehen konnte, eine Natur, als deren Gabe sich unverdrossene Empfänglichkeit und als deren Fehler sich Unbeständigkeit erwies. Zu einem großen Werk fehlte es ihm weder an Phantasie noch an Erfahrung, aber an ausdauernder, schöpferischer Gestaltungskraft und an einem starken, energischen Gefühl, das der Lebensathem jeder dichterischen Composition sein muß. Da sein Witz reger war als sein Gemüth, wurde er geistreich anstatt tiefsinnig, und das war vielleicht noch ein Vorzug, allein sein Witz trieb zu oft auch ein bloßes Spiel mit seinen Empfindungen; sie wurden ausgeklügelt und manierirt wie nur die dialektischen Kunststücke eines Sophisten. Seine Erstlingswerke „Abdallah“ und „William Lovell“ behandelten Stoffe von grausiger Beschaffenheit und entfalteten geradezu dieselbe Virtuosität in der Secirung abnormer Seelenzustände wie Franz Moor und Werther; die Helden taumeln von Verbrechen zu Verbrechen, nicht aus freiem Entschluß, sondern als Spielball geheimnißvoller Hände. Diese erste Periode endete, als der „Wilhelm Meister“ erschienen war und Tieck mit seinem Freunde Wackerode sich dem Kunstenthusiasmus hingab; aus den seelischen Abgründen des Verbrechens schwang er sich nun plötzlich in die reine Aetherluft der Kunst. In „Franz Sternbalds Wanderungen“ taucht das Mittelalter und die deutsche Kunst desselben auf, Nürnbergs gethürmte Stadt, die freundliche Gestalt Albrecht Dürers, Kunst-, Wander- und Liebesleben unter dem blauen Himmel Italiens, Alles das grüßt uns in ansprechendem Bilde; schwärmerische Lieder, in denen die Reize der Schönen und der Natur gepriesen werden, und breite Betrachtungen über das Wesen der Kunst müssen die zahlreichen Lücken der Fabel ausfüllen. Irgend ein bestimmteres Ort- und Zeitcolorit ist freilich nicht vorhanden, dem Dichter gilt der Enthusiasmus für die Kunst bei seinem Buch sowohl wie bei seinem Helden als die Hauptsache. Die Kunst selbst wird ganz im romantischen Sinne gefeiert: sie soll nicht das Einzelne als Gesondertes darstellen, vielmehr ihm einen allgemeinen Sinn anheften, der es zur Allegorie erhebt. In Wahrheit ist Franz Sternbald auch mehr ein Poet, als ein Maler, und wie Wilhelm Meister eilt er von einer Schönen zur andern. Tieck hat das Bildungsproblem des

Goetheschen Romans zu specialisiren gesucht im Sinne der künstlerischen Entwicklung eines Malers; da der Roman aber Fragment blieb, läßt sich nicht sagen, ob er die Aufgabe wirklich erfüllt hätte. Für die Literatur wurde durch die „Wanderungen“ zunächst nur die Spielart des sogenannten Kunstromans gewonnen, und dieser Gewinn läßt sich, wenn man die Nachschöpfungen überblickt, nur als ein recht zweifelhafter charakterisiren. Wichtiger war es, daß der Roman in das bürgerliche und das Kunstleben des deutschen Mittelalters hineingriff; hier wurde nicht blos dem Kunstgeschmack, sondern auch dem epischen Dichter der Hinweis auf eine reiche und interessante Welt.

Philosophische und ästhetische Speculationen bildeten die eine Seite der Romantik; sie verliehen ihr eine gewisse idealistische Richtung, welcher die andere Seite, die Sagenwelt des Mittelalters, zunächst in der hausbackenen, plumpen Form der Ritterromane das realistische Gegengewicht hielt. Gab es Beziehungen zwischen dieser sinnlichen und einer ewigen Welt, so waren die augenscheinlichste Manifestation dieser Verbindung für den gemeinen Verstand die Geister und Gespenster; an diesen hielt der Volksglaube trotz der Aufklärung des 18. Jahrhunderts noch fest, und in den Augen der Romantiker erhöhte die Bedeutung dieses Glaubens der poetische Reiz, in welchen manche liebliche Volkssage die geheimnißvollen Erscheinungen einhüllte. Mit Eifer machte man nun in der Literatur auf diese ungewöhnlichen Gesellen Jagd; ein ganzer Hexensabbath siedelte sich auf dem deutschen Parnaß an, durch seinen romantischen Spuk wurde der Harz jetzt der deutsche Olymp und in manchem Roman oder mancher Novelle mußte sich die kahle Kuppe des gespensterreichen Brockens zeigen. Das Wunderbare und Räthselhafte, das Schaurige und Gruselige mußten ihre Wirkung thun. Noch das poetischste Geschick in der Behandlung solcher Stoffe entfaltete Friedrich de la Motte-Fouqué, der den alten Ritterroman der gesellschaftlichen Bildung anzupassen verstand. Er war der Modeschriftsteller in diesem Genre vor und nach den Freiheitskriegen, und seine Muse, an keinen Raum und keine Zeit gebunden, wirrte ganze Sagenknäuel durcheinander. Die Liebeshöfe der Provence, das altfranzösische Ritterthum, das Wikingerthum des Nordens, das Maurenthum in Spanien ließen in

seinen Romanen ihre Ritter und Geister sich wacker austummeln, ohne daß den Autor die Verschiedenheit dieser Kreise irgendwie genirte. Der „Historie vom edlen Ritter Galmy“ folgten der „Zauberring“ und die „Fahrten Thiodulfs, des Isländers“; namentlich die beiden letzteren Romane sind ein ganzes ethnographisches Ritter- und Gespenstermuseum. Die rohe und grobe Darstellung der Schauerromanfabrikanten ersetzte Fouqué durch einen süßlichen Stil; seine Helden sind Giganten an Kraft und nehmen es mit einem Dutzend von Gegnern auf. Trotzdem aber fließt in ihren Adern, noch mehr in denen der Heldinnen anstatt des heißen Blutes nur das heiße, dünne Theewasser des Berliner Salons. Um von dem Spuk, der in ganzen Heerden bei ihm antrat, nicht geholt zu werden, meisterte Fouqué die Unholde durch das Christenthum; die heidnischen Geister, Zauberer und Hexen, für die er Sympathien besaß, mußten ohne Gnade zum Schluß sich taufen lassen. Der alte, freigeistige Ritterroman bekam so seine christliche Tendenz, die dem Zeitgeschmack jener Jahre entsprach und die Beliebtheit des Dichters erhöhte. Dieser war sogar so fromm gesinnt, daß er in der Vorrede seiner Romane den lieben Gott um seinen Beistand anrief, was dem immerhin freidenkerischen Tieck zu bittern Worten Anlaß gab. Frauen und Jungfrauen erhielten damals ihren neuesten Fouqué schön eingebunden alljährlich als Weihnachtsgeschenk wie heutzutage ihren Dahn oder Ebers; die Gunst König Friedrich Wilhelms III. ernannte den Verfasser zum königlichen Vorleser und ein Philosoph wie Fichte nahm die Widmung eines seiner Werke an. Die Zahl der Bände spottet fast der Aufzählung. Ein bestimmtes Talent wird man Fouqué jedoch nicht absprechen können; das Schaurige und Wunderbare verstand er packend und fesselnd zu gestalten, sogar die elementaren Kräfte nicht ohne poetische Züge zu vermenschlichen wie in der „Undine“, der kleinen Novelle, zu der eine Damenhand auch wohl noch heute greift. Das kühle, anmuthig oder muthwillig plätschernde Element des Wassers ist in den Charakteren der Undine und ihres Onkels Kühleborn trefflich gezeichnet: beide aber verharren noch ganz in der Sphäre des Spukhaften, wie überhaupt kein Strahl des menschlichen Gemüths bei Fouqué die Natur erhellt. Sie ist ihm nur die Behausung der Gespenster,

die in Bergeshöhlen in ihr wohnen und in deren Seele kein Herzschlag sich regt.

Diese gespenstige Welt durchzieht auch den besten Roman, welchen die Romantik hervorgebracht hat, ihr herrlichstes und ergreifendstes Produkt: „Die Kronenwächter“ von Achim von Arnim. Der erste Band derselben erschien 1817 und der zweite erst nach dem Tode des Dichters, von Bettina von Arnim herausgegeben. Zwischen den beiden Büchern herrschen Widersprüche des Inhalts, die sich nur dadurch erklären, daß Arnim eine durchgreifende Umarbeitung des Ganzen plante; leider traf das Werk das alte Verhängniß der romantischen Muse, daß es nicht zu einem Abschluß gelangte. In vier Bänden gedachte der Dichter ein großes Gemälde des deutschen Lebens im Mittelalter zu entwerfen, mit frommem Herzen und scharfschauendem Blick hatte er sich in die Zeiten deutscher Vergangenheit vertieft, ihm selbst war die Fähigkeit eigen, plastisch und anschaulich zu gestalten, und keine Rücksicht auf die conventionellen Formen machte ihn zaghaft, zu schildern, was er als Eigenthümlichkeit dieses vergangenen Lebens erkannt hatte. Mit Brentano hatte er einst „Des Knaben Wunderhorn“ herausgegeben, eine Sammlung alter Volkslieder, und an dem schlichten, treuherzigen Ton dieser Poesie den eigenen Stil gebildet. In lockerer Verbindung, ohne vermittelnde Uebergänge reihen sich seine Sätze etwas hart aneinander, aber Dinge und Personen blicken aus ihnen wie mit sprechenden Augen und wundervolle Gleichnisse von höchster poetischer Schönheit beleuchten die Ereignisse und Begebenheiten der Handlung oft mit magischem Licht. Dramatische Wirkungen kennt seine Erzählungsweise nicht, sie liegt noch fern der modernen Technik; im leisen Flusse ziehen die Ereignisse an uns vorüber, oft vermissen wir die nähere und deutlichere Begründung, wie es für die romantische Kunst charakteristisch ist: der Strom hat geheime Unterläufe, die hier und da auftauchen, in das Ganze eingreifen, dieses fortführen und jenes vielleicht auf eine Sandniederung setzen, wo es unbenutzt liegen bleibt. Aber hält man sich nicht an die Composition, welch eine Welt baut sich da mit realistischer Sinnlichkeit und märchenhafter Sinnigkeit vor uns auf! Waiblingen und Augsburg in ihrer mittelalterlichen städtischen Herrlichkeit öffnen ihre Thore und Gassen und in

prächtigen Genrebildern tritt das Leben unserer Altvordern in seiner kräftigen Derbheit uns entgegen. Alle Typen des Reformationszeitalters gehen an uns vorüber; die große Landstraße des Mittelalters belebt sich mit ihren fahrenden Gesellen, ihren Landsknechten, Sängern und Gauklern; ein drastischer Humor umspielt oft diese derben, knorrigen Gesellen. Der Kaiserhof entfaltet seine Pracht und seine Turniere; geschichtliche Charaktere, die vorübergehend auftreten, wie Maximilian, Luther, Ulrich von Würtemberg, der tapfere Georg von Frundsberg, in einfachen Strichen gezeichnet, athmen eine lebendigere Wahrheit als sie die anspruchsvolle Manier geschichtsphilosophischer Reflexion in modernen Romanen zu erreichen vermag. Es ist wahr, derb und geradezu roh benimmt sich dies Geschlecht vergangener Tage, streitlustig und becherfroh, weder im Guten noch im Schlimmen vermag es Maß zu halten. Wie die Schönheit der Frauen ist auch deren Charakter hart und herbe, ohne zierliche Anmuth im Reden und Handeln, oft erweisen sie mannhafter und roher als der Mann die Macht ihres Mundes und sogar ihrer Faust. Aber ihre Liebe ist keusch, still und verschlossen und als innersten Kern birgt sie die Treue: wo diese gebrochen wird, wenn auch nur in Gedanken, bricht Sünde und Schande über die Verbrecherin herein (Anna), und wo sie sich bewährt in allen Gefährnissen, da hebt sie auch Sünde und Schande auf und adelt das Herz, das ihr folgte. (Susanne).

In diese reale Welt, das unverfälschte Spiegelbild geschichtlicher Vergangenheit mischt sich nun die romantische Weltanschauung störend und vernichtend ein und im Widerschein der blauen Blume verblaßt das warme Leben der Gestalten zu gespenstigen Leichen. Die Körper und Dinge verlieren das natürliche Gewicht der Schwere, Alles wird in die phantastischen Höhen des Märchens gehoben. In der Idee des Romans spricht sich die Sehnsucht des deutschen Gemüths — die Freiheitskriege waren geschlagen, als die „Kronenwächter“ erschienen — nach einer erneuten Einheit, nach der deutschen Kaiserkrone aus. Wo war des Reiches Herrlichkeit und wem mußte es gelingen, sie wieder zu bringen? Ein heutiger Romantiker würde sicherlich Kaiser Rothbart und den Kyffhäuser mit den krächzenden Raben bei einer solchen epischen Darstellung verwandt haben, origineller war Arnims

Erfindung, obwohl sie an die geheime Gesellschaft im „Wilhelm Meister“ erinnert. Die „Kronenwächter“, ein geheimnißvoller Bund, bewachen auf einem märchenhaften Glasschloß mitten im Meer die deutsche Krone, und, feind dem regierenden Hause Habsburg, trachten sie die Abkömmlinge des alten Hohenstaufengeschlechts zu Gegenkaisern auszubilden. Der erste Hohenstaufensproß, Berthold, geht zu Grunde, nachdem sie ihm, dem armen Waisenknaben, zu Ehren und Reichthum verholfen haben. Er stirbt an den Särgen seiner Ahnen durch einen unheimlichen Zauber, denn einst durch das Blut eines Jünglings vom Tode gerettet, blieb ihm das Verhängniß zu sterben, wenn jener sterben würde; in dem Augenblick, wo Anton tödtlich verwundet zusammenbricht, sinkt auch Berthold, obwohl in weiter Ferne von ihm, entseelt zu Boden. „Bertholds erstes und zweites Leben“ heißt der erste Theil der „Kronenwächter“; nach jener Transfusion des Blutes, die der Zauberer Faust, hier nicht ein Doktor aller vier Fakultäten, sondern ein viehischer Trunkenbold, an ihm vorgenommen, führte Berthold nur noch ein zweites, ein Scheinleben. Der Hohenstaufensproß ist nicht zu der großen Aufgabe berufen. Mystisch und seltsam ist der Grund; ist es das romantische Verhängniß, so fragt man, oder eine moralische Verschuldung, die ihn dazu unwürdig macht? Nach dem Zusammenhang der Handlung scheint das letztere annehmbarer zu sein. In einem andern Roman hat Arnim das tiefsinnige Wort ausgesprochen: „ein Tag innerer Versündigung könne den Menschen um ein halbes Jahrhundert an Geist, Erkenntniß und Durchdringung alles Lebendigen schwächen und veralten“. Diese innere Versündigung wird in „Bertholds erstem und zweiten Leben“ mit Tod und bitterem Herzensweh gestraft. Zwar nicht mit Thaten, sondern nur mit Worten und Gedanken ist gesündigt worden, allein das Schicksal lohnt dafür wie für die vollbrachte That. Die Liebe Bertholds zu seiner Gattin Anna wird durch geheime Einflüsse gestört, die das Herz des einen zu seiner Jugendgeliebten, Annas Mutter Apollonia, die Neigung der andern zu dem jungen Maler Anton hinüberziehen. Und wenn beide Theile auch keinen Ehebruch begehen, ihre Leidenschaft spricht: Anton malt am Hause Bertholds eine Madonna, die wider seinen Willen die Züge Annas bekommt, und Anna gebiert einen Knaben, der Anton

ähnelt, als wäre es sein eigener Sohn. Das Motiv aus den „Wahlverwandtschaften“ ist hier wiederholt, der Ausgang jedoch ein weit grellerer. An dem Brunnen, den Berthold Apollonia zur Liebe angelegt hat, finden sich die Leidenschaften Antons und Annas, hier entbrennt auch der schreckliche Streit und blutige Kampf der Taufgäste, dem scheinbar Antons Leben und mittelbar wirklich das Bertholds zum Opfer fallen. Dieser tragische Abschluß ist hoch poetisch; leise Erinnerungen an das blutige Fest König Etzels im Nibelungenliede malen sich in dieser Tauffeier aus mit ihren Gegensätzen von derber Lustigkeit und bitterem Hader, fröhlichem Minnesang und schmerzenreicher Liebesnoth; die matter gewordene Hand des Dichters hat diese Scenen nicht energisch und dramatisch genug zu gestalten gewußt, aber noch in ihrer etwas verworrenen und verschwommenen Führung greifen sie tief in die Seele hinein.

Der zweite, später erschienene Theil der „Kronenwächter“ behandelt die Schicksale Antons, der durch Annas Pflege wieder zum Leben erwacht, dann die Wittwe Bertholds heirathet und mit ihr eine höchst unglückliche Ehe führt. Schließlich läuft er ihr fort und in die Welt hinaus, unter den Landsknechten führt er ein abenteuerliches Leben, in einem öffentlichen Hause gewinnt er die Liebe eines jungen Mädchens, das ihn nicht mehr verläßt, sondern mit ihm planlos umherzieht. Es scheint, daß ihn die Kronenwächter in ein tolles unsittliches Leben zu verstricken suchen; denn auch er ist ein Hohenstaufensproß, der aber den selbsüchtigen Zwecken des geheimen Bundes widerstrebt. Der Roman endet mit der gräßlichen Scene, daß Anton in die Heimat zurückkehrt und dort trunken in der Stunde des nächtlichen Sinnenrausches sein Weib Anna ermordet. Noch mehr als im ersten Bande häufen sich in diesem zweiten die schauerlichen Züge und am wenigsten weiß man, worauf der Dichter die Bestimmung seines Helden gründet, später die Kronenburg zu erobern und die Krone zu gewinnen. Aus den Andeutungen, die über die Fortsetzung noch vorhanden sind, erkennt man mit Erstaunen, daß dieses farbenreiche, halb phantastische, halb realistische Leben wie Novalis „Heinrich von Ofterdingen“ in ein bloßes Spiel des Verstandes ausarten, die prächtigen Figuren zu nüchternen Allegorien erstarren sollten, um den Satz zu erläutern, daß die

Krone Deutschlands fortan nur noch geistig zu erringen sei. Deutschlands Macht eine rein geistige, der Träger seiner Krone eine allegorische Puppe — wie weit ab steht die Wirklichkeit unserer Gegenwart vor diesen romantischen Träumereien!

So verrannte sich die Romantik auch dort, wo sie von der Wirklichkeit ausging und sie mit den höchsten poetischen Gaben meisterte, immer nur in die alte Schattenwelt, in welcher es keinen Rückweg zu der Sonne Homers gab. Die Welt wurde zum Märchen, das Märchen zur Welt, man spielte mit bunten Steinen, ohne daran zu denken, mit ihnen zu bauen und zu gestalten, denn das beste, was man leisten und erreichen konnte, war eigentlich in jedem Anfang bereits gegeben; in jedem Punkte stand man dem inneren Centrum gleich nahe. „Was ist uns denn in einer Geschichte so wichtig", bemerkt der Dichter der „Kronenwächter" einmal, „doch wohl nicht, wie sie auf einer wunderlichen Bahn Menschen von der Wiege ins Grab zieht, nein, die ewige Begebenheit in allem, wodurch jede Begebenheit zu unserer eigenen wird, in uns fortlebt, ein ewiges Zeugniß, daß alles Leben aus einem stammt und zu einem wiederkehrt". Diese tiefsinnige, gemüthsinnige Auffassung des Einzelnen, wie sie besonders Novalis und Arnim charakterisirt, konnte niemals zu der Anschauung eines harmonischen Kunstwerkes gelangen, denn die Harmonie des Kunstwerkes liegt in der diesseitigen Welt und ist eine andere als die der jenseitigen. Es ist nicht zufällig, daß die bedeutenden Romane der Romantiker Fragment geblieben sind. Niemand empfand den Drang, ein letztes Wort zu sagen, einen Abschluß zu gewinnen und ein künstlerisches Weltbild zu vollenden. Der Fakir, der sein Auge auf einen Punkt heftet und dem mit der geistigen Versenkung in den winzigen Gegenstand die ganze Herrlichkeit der Welt offenbar wird, bedarf keines Fernrohres, ihre Weite zu messen, keines Mikroskops, ihre Wahrheiten zu erforschen, keines Berges, ihre Schönheit zu überblicken. Ihm ruht Alles das in der Tiefe des eigenen Gemüths. Die Romantik hatte den reichsten Segen der Muse empfangen, die köstlichsten Gaben waren ihr zu Theil geworden, und wohl hätte sie den Höhepunkt deutscher Dichtung erreichen können; so aber, da Nichts im äußeren Leben ihr werth schien, nachgestaltet und nachempfunden zu werden, sind Trümmer und Ruinen ihr

Werk gewesen. Nur in dem kleinen Kunstwerk der Novelle hat sie auf epischem Gebiet dem deutschen Volk die anmuthigste Blüthe ihrer großen dichterischen Eigenschaften hinterlassen.

---

3. Die romantische Novelle.

Die Novelle ist wie der Roman ein Erzeugniß der romanischen Völker; als die Romantik Umschau hielt über die Poesien anderer Nationen, kamen die Muster eines Boccaccio und eines Cervantes zu neuer Anerkennung und Nachahmung. Goethe hatte vor Allem in den „Unterhaltungen deutscher Auswanderer" und in der „Novelle" oft unter Anlehnung an fremde Stoffe das neue Genre mit zartem Verständniß gepflegt: ein ruhiger, behaglicher Stil war für dasselbe die Bedingung der Form, eine „neue, seltsame und wunderliche Begebenheit" die ihres Inhalts. Das Uebermaß der Reflexionen und Gefühlsergüsse, der Ein- und Beilagen, mit welchen man damals den Roman überlud, konnte sie nicht gebrauchen. Auf die Kunst des Erzählens kam es allein an und in dieser ist ein welscher Dichtermund nur zu oft anmuthiger und erfreuender gewesen als ein deutscher. An der Novelle mußte unsere epische Kunst wieder das Erzählen lernen; da die Romantik mit ihrem Roman nie das Ideal einer volksthümlichen Poesie erreichte und erreichen konnte, warf sie sich auf die novellistischen Stoffe, deren Eigenarten ihrem phantasievollen Charakter überdies so günstig entgegenkamen. Wie das Märchen einst zur Zeit, da es keine Literatur und keinen Buchhandel gab, die Novelle des Volkes gewesen war, so hüllte sich jetzt im Anfang die Novelle in das bunte Gewand des Märchens, ehe sie ihre eigene Form fand. Mit der Kunst des Erzählens war es im Allgemeinen schwächer bestellt, allein die fremden Muster halfen bald nach; die Technik schien nicht schwer, wo der Reiz der Dichtung allein im Stoffe vorhanden war. Die kunstvollere Ausgestaltung und Gliederung

der modernen Novelle lag der romantischen noch fern. Darin aber beweist auch die moderne Novelle noch das alte, romantische Blut und die Abstammung vom Märchen, daß sie bisweilen leicht und gewandt über die Prellsteine des gewöhnlichen Lebens hinweghüpft und unbekümmert um das Staunen der Philister lustig in die freie, blaue Weite hinaussteuert.

Das größte plastisch gestaltende Talent der Romantik, Heinrich von Kleist, ist auch ihr größtes episches Talent. Nach seinem Tode erst sind seine kleinen „Erzählungen" herausgegeben worden und noch langsamer als die Dramen haben sie ihre rechte Würdigung gefunden. Der Stil des Dichters ist von einer eigenartigen Kraft, knapp, gedrängt in seinem Satzgefüge und doch wuchtig wie der Schlag des Meißels, der die Statue aus dem Marmorblock arbeitet. Alles in ihm wendet sich an die Anschauung, selten mischt sich eine Reflexion ein. Ohne Umschweife geht der Dichter auf sein Ziel los und entwickelt seine Handlung wie eine mathematische Formel, indem er entweder ab ovo beginnt oder — mit Vorliebe — uns sogleich in eine gespannte Situation hineinstellt. „Michael Kohlhas" ist die berühmteste seiner Erzählungen; Juristen haben über sie Abhandlungen veröffentlicht, ein Poet „aus Halbasien" in unsern Tagen ihre Idee zu einem neuen ergreifenden Roman gestaltet. Michael Kohlhas, ein einfacher Roßtäuscher, beginnt den Kampf mit der Gesellschaft und dem Staat, die ihm Gerechtigkeit dafür verweigern, daß der Junker Wenzel von Tronka wider Recht ihm seine Pferde einbehalten hat. Der Charakter des Helden ist zunächst die schlichteste, bürgerliche Verständigkeit, allmälig aber wächst er in das Dämonische hinein. Kohlhas thut alle möglichen Schritte, um sein Recht zu erhalten, und als ihm Alles mißlingt, wird er ein Räuber und Mordbrenner, immer aber ist er bereit, vor jedem Gericht sich zu stellen, das gerecht ist. Weniger als um den Schadenersatz für die Pferde ist es ihm um das seiner menschlichen Würde angethane Unrecht zu thun; offen bekennt er dem großen Reformator, welchem er seinen Handel vorträgt: „Verstoßen nenne ich den, dem der Schutz der Gesetze versagt wird; wer mir ihn versagt, der stößt mich zu den Wilden in die Einöde hinaus, er giebt mir die Keule, die mich selbst schützt, in die Hand". Der Staat ist ihm nur ein Vertrag, der auf Gegen-

seitigkeit beruht, wird er gebrochen, so steht das Individuum frei und souverän da, kann Manifeste an seine Feinde erlassen, Fehde ansagen und Krieg führen. Erst als sein Recht ihm geworden, giebt Kohlhas sich zufrieden und erleidet freudig den Tod. Gewisse romantische Züge trüben den Schluß der Novelle, an welchem auch stark hervortritt, daß nicht blos der Starrsinn des Rechts, sondern ebenso sehr ein dämonisches Gefühl der Rache in der Brust des Helden lebt. Dem Satz: besser Unrecht leiden als Unrecht thun, stellt der Dichter den andern gegenüber: besser Unrecht thun als Unrecht leiden — sein ganzer Charakter verkörpert sich in ihm. Hört man nicht aus der Novelle wie ein fernes Echo den wilden Kriegsruf der „Herrmannsschlacht?" Auch sie predigt nichts Anderes als den düstern Spruch: besser Unrecht thun als Unrecht leiden, grausamer als der grausame Feind sein, wenn einmal der Urzustand der Dinge, die gegenseitige Vernichtung eingetreten ist. Kleist's Novellen halten sich im Uebrigen vollständig fern dem Leben seiner Zeit; meistens sind sie düster und tief erschütternd wie „Michael Kohlhas" und das „Erdbeben von Chile", doch geht bisweilen contrastirend und die Wirkung verschärfend ein bitterer Humor durch seine Schilderung. Wer, der es gelesen, könnte in „Kohlhas" das Bild der beiden Gäule vergessen, die der Abdecker nach Dresden gebracht hat, wie die gaffende Menge die armseligen Klepper höhnend umsteht und der rohe Knecht für den alten Satz: „naturalia non sunt turpia" ein so drastisches Beispiel gewährt — ein niederländisches Genrebild, welches das Elend thierischer Kreatur schneidend in die Seele dringen läßt. Dämonisch wie Kohlhas in seinem Gerechtigkeitsgefühl ist im „Findling" Piochi in seinem Haß; da er auf dem Schaffot steht, weigert er sich standhaft das Sakrament zu nehmen und dadurch selig zu werden, er will seinen Gegner bis in die Hölle mit seinem Haß verfolgen. In der „Verlobung auf St. Domingo" führt ein Mißverständniß die tragische Katastrophe herbei; die weibliche Heldin, Toni, ist eine der sympathischsten Charaktere Kleist's. Sie erleidet dasselbe Schicksal, das die erste Braut ihres Geliebten um diesen erlitten hat, und dieser Zug motivirt auch wohl am besten Gustavs Selbstmord: es graut ihm vor seinem eigenen Leben. In dem „Erdbeben von Chile" verbindet



sich die rührende Idylle unter den Schrecken des Naturereignisses mit der dramatischen, tragisch verlaufenden Volkserregung, und der Parallelismus zwischen der Furchtbarkeit der Naturgewalt und der Furchtbarkeit menschlicher Leidenschaft übt einen grausigen Eindruck auf das Gemüth des Lesers aus. Die „Marquise von O . . .“ behandelt einen heiklen Stoff, der ein tragisches Ende erwarten läßt und nur gezwungen es vermeidet; der Charakter der Marquise ist übrigens vortrefflich gezeichnet. An ihn erinnert auch die Littegarde im „Zweikampf“, einer romantisch-mittelalterlichen Geschichte, worin der Dichter das Duell als Gottesurtheil mehr zu rechtfertigen als zu verwerfen scheint.

In Kleist's Novellen liegt das Unheimliche mehr in dem menschlichen Charakter, Tiecks erste Erzählungen, die er im „Phantasus“ veröffentlichte, versetzen es mehr in die Natur. „Der blonde Eckbert“, der „getreue Eckart“, der „Runenberg“, der „Liebespokal“ 2c. zeigen die magische Macht der Natur auf die menschliche Seele; es sind schauerliche Geschichten, um so schauerlicher, als der Dichter sie mit eiskalter Miene und mit großem technischen Geschick erzählt. E. T. A. Hoffmann brachte in seinen zahlreichen Novellen außer dem Schaurigen ein neues Moment vor: das Humoristische. Er war der humoristische Romantiker par excellence, und an keinem dieser Schule läßt sich der Begriff der romantischen Ironie besser studiren als an ihm. Man fragt, worin bestand diese sogenannte romantische Ironie eigentlich? Die Philosophen geben darauf eine ganz andere Antwort als die Poeten; weder Tieck noch Hoffmann haben an das Ewige gedacht und an den Untergang der Idee im Moment ihrer Verwirklichung, wie Solger einst die Ironie definirte. Sie ist im Grunde genommen ein sehr mechanisches Verfahren: man betrachtet ein- und denselben Gegenstand von zwei entgegengesetzten Standpunkten und fügt diese verschiedenartigen Bilder unvermittelt zusammen. Das Schöne ist dann zugleich häßlich, das Häßliche schön, das Prosaische phantastisch, das Komische schauerlich, das Tragische lächerlich, Alles in demselben Augenblick, ein Taschenspielerkunststück des Verstandes, an dem freilich auch die Phantasie einen gewissen Antheil haben muß. Diese Kunststücke und Effecte waren Hoffmanns ureigenes Element und am ergötzlichsten waren sie, wenn er, das ostpreu-

tzische Genie, sie am Berliner Spießbürgerthum ausübte, das er haßte, wie jedes Genie die Philisterwelt haßt. Er treibt diese Streiche mit einer Virtuosität, bei welcher dem Leser selbst Hören und Sehen vergeht. Er verwandelt einen Archivarius in einen Geier und den Geier wieder in den Archivarius, Niemand weiß genau, soll er es für eine Sinnentäuschung des Helden, der dem Archivarius guten Tag sagt, oder für einen Spuk halten. Oder der Kanzlei-Sekretär Tusmann, eine urprosaische Schreiberseele, geht Abends nach Hause, wider Gewohnheit vielleicht etwas spät und etwas vom Wein angeheitert. Da begegnet ihm ein Kerl auf der Straße, reißt ihm beide Beine aus, wirft sie ihm in's Gesicht und läuft weg. Vor seiner Hausthür sieht sich Herr Tusmann auf einmal doppelt, er tanzt mit einem Besenstiel, und siehe, um ihn herum wimmelt es nun von lauter Tusmännern, die jeder mit einem Besenstiel tanzen. Am andern Morgen aber sitzt er auf dem Denkmal des großen Kurfürsten. Diese Abenteuer erfahren wir aus dem Munde des Herrn Tusmann selbst, der sie mit kläglichster Miene berichtet; hat er geträumt, ist er verrückt oder sind ihm diese Wunder wirklich begegnet? Die muthwillige Laune des Dichters vermeidet die bestimmte Antwort, aber in dem Gegensatz der pedantischen Philisterhaftigkeit des Charakters und der phantastischen Tollheit der Abenteuer liegt ein unendlich komischer Reiz. Natürlich verzerrt der Humor des Dichters dadurch seine Helden zu Fratzen und Karrikaturen, der Eindruck geht bis zum Schauerlichen und Dämonischen, und diese Fratzen grinsen uns aus den meisten Hoffmannschen Schriften, so aus den „Phatasiestücken in Callots Manier", aus den „Elixiren des Teufels" und selbst aus den Novellen der „Serapionsbrüder" entgegen. So dämonisch ist das Naturel des Dichters, daß auch sein Stil sich oft genug in solchen Sprüngen und Uebergängen bewegt. Am ergötzlichsten ist diese Karrikirung bei der Thierwelt, mehr als Tiecks „Gestiefelter Kater" haben vielleicht die „Lebensansichten des Katers Murr", die mit den Memoiren des verrückten Kapellmeisters Kreisler durcheinander geworfen werden, den humoristischen Kater literaturfähig gemacht. In den „Elixiren des Teufels" erzeugt der Dichter dagegen die schauerlichsten Wirkungen, die Doppelgängerei wird mit einem Uebermaß von Ver-

brechen in Verbindung gebracht, das Blut erstarrt bei der Lektüre dieser gräßlichen Geschichten. Rein phantastisch ist in den „Serapionsbrüdern" auch der „Sängerkrieg auf der Wartburg", während in der Novelle „Meister Martin und seine Gesellen" die Biederkeit und sinnliche Fülle des Mittelalters vortrefflich geschildert ist.

E. T. A. Hoffmann tritt noch in einer andern Beziehung unter den Romantikern hervor, die nicht uninteressant erscheint. Er ist, obwohl ein Ostpreuße, der erste Berliner Dichter, und wenn man von der Berliner Ironie spricht, ist man leicht geneigt, ihn als Muster und Typus derselben anzusehen. Die Physiognomie der zukünftigen Reichshauptstadt hat er treu und richtig geschildert, u. A. in des „Vetters Eckfenster", und einzelne Typen aus der Berliner Gesellschaft wie z. B. den „Commissionsrath" so naturwahr gezeichnet, daß auch heute noch manche Realisten und Naturalisten nicht gegen ihn aufkommen. Ein Genie vereinigte er drei scheinbar sich widersprechende Eigenschaften in sich; Realist, Phantast und Humorist war er vor Allem ein Schalk, aber ein Schalk wie Mephisto im „Faust"; der Dämon war mächtiger in ihm als die künstlerische Besonnenheit, zuletzt packte ihn selbst das Grausen, wenn er bei Lampenlicht seine Geschichten niederschrieb.

Achim von Arnims und Fouqués Novellen verloren sich ganz in das romantische Land, in welchem anstatt des Gesetzes der Wirklichkeit nur die subjective Willkür herrscht. Die grausigen Effecte, die in ihnen aufgespeichert sind, sollen hier nicht näher berührt werden; sie halten sich im Charakter der Romane dieser Dichter. Brentanos Novelle: „Geschichte vom armen Kasperl und dem schönen Annerl" wird in einem andern Zusammenhang zur Besprechung gelangen. In Tiecks Novellen trat dies Genre in eine neue Phase seiner Entwicklung, vom Märchenhaften machte es den Fortschritt zum Modernen. Tieck war plötzlich die Erkenntniß gekommen, „daß der echte Dichter nur der Sohn seiner Zeit und daß das Beste seines Jahrhunderts sich in seinen Werken abspiegeln müsse". Das Beste des Jahrhunderts waren ihm freilich die romantischen Ideen, allein er schränkte doch in diesen neuen Novellen die Einwirkungen der Wunderwelt ein, er nahm einen Anlauf, Leben und Ideen der

eigenen Gegenwart zu schildern, wenn ihn sein Pfad auch zeitweilig immer wieder in die Vergangenheit zurückführte, und er zeichnete wirklich eine ganze Reihe origineller Charakter. Nur stellten sich zu solchen Vorzügen auch die Schattenseiten ein, nicht bloß daß er mit Virtuosität die Kunststücke der romantischen Ironie behandelte, weit schlimmer war, daß die alte Novellenform nun wieder zum Behälter sehr geistreicher, aber oft sehr überflüssiger Reflexionen wurde, welche mit ihren Ranken und Gewinden das dünne Geflecht der Handlung versteckten. Die Novelle des ästhetischen Theetisches, die auch in unseren Tagen noch gedeiht, hat in Ludwig Tieck ihren geistigen Vater. 1823 erschienen die „Gemälde“ und die „Verlobte“, 1824 „Musikalische Leiden und Freuden“ und die „Reisenden“, 1828 „Der Alte vom Berge“, „Die Gesellschaft auf dem Lande“ und „Dichterleben“. Tieck schilderte darin die geistigen, besonders die ästhetischen Interessen der höheren Gesellschaft in einem feinen, geistreichen Stil, er contrastirte die Charaktere sehr hübsch nach den Gesichtspunkten der Ironie. Im „Dichterleben“ entwickelte er seine Ansichten über die Poesie; die Novelle ist eine historische, sie hat das Leben Shakespeares zum Gegenstand, allein von einem historischen Colorit verspürt man nicht allzu viel, selbst die Charakteristik ist schwächer als in andern Novellen. Die Green, Marlowe und Shakespeare sind im Wesentlichen alle Tiecks, die nur verschiedene Ansichten über die Poesie äußern. Es ist nicht uninteressant, an dieser Novelle den Unterschied festzustellen, welcher seit Tiecks Tagen in der ästhetischen Auffassung des großen englischen Dramatikers eingetreten ist. Wir setzen die Bedeutung Shakespeares, gewiß nicht ohne Einseitigkeit, vor Allem in die realistische Kunst seiner Charakteristik, seiner Seelenmalerei, Tiecks Shakespeare legt es als Absicht des Dichters aus: „denselben Trieb, der das Thier roh und stark und die Blume geheimnißvoll erregt und entwickelt, in himmlische Klarheit, in Sehnsucht nach dem Unsichtbaren zu steigern, sodann das Leibliche mit dem Geistigen, das Ewige mit dem Irdischen, Cupido und Psyche im Sinne des alten Märchens in Gegenwart und unter dem Beifall der Götter zu vermählen“. Diese romantische Sehnsucht nach dem Unsichtbaren empfindet unsere Generation bei Shakespeare schwächer, als es die Romantiker einst

gethan haben. Mit dieser Novelle ist Tieck zugleich der Schöpfer des Literaturromans geworden, eines Genres, das ebenso wenig glücklich zu nennen ist wie der durch „Franz Sternbalds Wanderungen“ hervorgerufene Kunstroman. Die Müller, Klettke, Rau u. s. w. haben es nachher für leicht gehalten, das belletristische Interesse des Publikums für literarische Größen zu erregen, gerade die kleinsten Geister haben sich mit Vorliebe die größten Helden auserwählt und den eigenen dürren Stamm gern mit den fremden, goldnen Früchten geschmückt. Von den späteren Novellen Tiecks erwähnen wir nur noch zwei als charakteristisch: den „jungen Tischlermeister“ und „Vittoria Accorombona“. Tieck hat beide Werke Romane genannt, sie sind ihrer ganzen Anlage nach indessen nur breit gesponnene Novellen, welche dadurch merkwürdig erscheinen, daß sie in der Entwicklung des Dichters ein neues Stadium bezeichnen. Ihre Entstehung fällt in die Zeit, wo die Romantik in ihrer alten Form bereits abgewirthschaftet hatte, neue Ideen bewegten das deutsche Leben und das jeder Zeit geschmeidige Talent Tiecks vermochte auch ihrem Einfluß sich nicht zu entziehen. Der „junge Tischlermeister“ bleibt aber trotz seiner Reflexionen über Innungen und Zünfte der überzeugendste Beweis, daß die alte romantische Weltanschauung unfähig war, sociale Fragen zu behandeln. Man denke sich einen Handwerker, der im Kreise adliger Personen auf gleichem Fuße mit ihnen verkehrt, dort als Professor angesehen wird, wie ein Professor spricht und wie ein junger Edelmann liebt und geliebt wird, obwohl er zu Hause ein Weib besitzt, und man wird in diesem Charakter kein Bild aus dem Leben, sondern nur eine romantische Grille erkennen. „Vittoria Accorombona“ steht unter der Einwirkung der Emancipationsromane: Die Composition ist verworren, der Stil unruhig, die Reflexion kehrt zu dem Charakter des Tagebuches zurück und vor Allem ist die Heldin, die italienische Dichterin, das freigeistige Weib aus den Romanen der Jungdeutschen, das in seiner Liebe über alles hinwegsieht, selbst darüber daß der Geliebte seine erste Frau umgebracht hat. Daneben zeigen sich die alten schauerlichen, romantischen Züge; Vittoria Accorombona sieht in visionärem Zustande groteske Gestalten und Fratzen, die sich ihr drohend nahen, und von solchen Gestalten wird sie später wirklich in gräßlicher Weise

ermordet. Die Novelle war als das letzte auch das unerquicklichste Werk des gealterten Dichters.

Am anmuthigsten stellte sich die romantische Weltflucht noch in Eichendorffs Dichtungen dar. Die Poesie flüchtete sich hier aus dem „staubigen Boden Europas" in den deutschen Wald, dessen träumerische Stimmung vielleicht kein anderer deutscher Dichter so wunderbar wiedergegeben hat, am schönsten, wenn über den flüsternden Bäumen die stille Nacht steht, die Bäche verschlafen rauschen und der frische Duft dieser Welt geheimnißvoll das Herz erhebt. Auch durch seine Novellen weht diese Stimmung; seine Helden sind passive, träumerische Naturen und doch wie der „Taugenichts" in der gleichnamigen Novelle und Fortunat in „Dichter und ihre Gesellen" Kinder des Glücks, die nicht säen und nicht ernten und von ihrem himmlischen Vater trotzdem ernährt werden. Die erste Dichtung ist geradezu ein Kabinetstück, eines der schönsten Erzeugnisse deutscher Novellistik; einfach in der Erfindung, schlicht in der Charakteristik, von thaufrischem Humor erfüllt, singt sie mit ihrem Helden das Lob der göttlichen Faulheit, aber wie gut wird man diesem gutmüthigen, herzigen Burschen, der keine andere Lust kennt, als auf dem Rücken liegend sich die Sonne in den Hals scheinen zu lassen oder höchstens zu seiner Fiedel zu greifen. „Dichter und Gesellen" stehen hinter dieser Novelle künstlerisch weit zurück trotz ihrer zarten Stimmungsbilder. „Dichterschicksale" wäre vielleicht ein passenderer Titel gewesen, denn für die Art, wie die romantischen Dichter sich selbst charakterisirten, ist sie höchst interessant. „Es giebt nur wenige Dichter in der Welt", bemerkt einer der in der Novelle vorkommenden Dichter, „und von den wenigen kaum einer steigt unversehrt in diese märchenhafte, prächt'ge Zaubernacht, wo die wilden, feurigen Blumen stehen und die Liederquellen verworren nach dem Abgründen gehen und der zauberische Spielmann zwischen den Waldesrauschen mit herzzerreißenden Klängen nach dem Venusberg verlockt, in welchem alle Lust und Pracht der Erde entzündet und wo die Seele, wie im Traum, frei wird mit ihren dunklen Gelüsten". In der That gereicht zweien dieser Dichter in der Novelle die romantische Zaubernacht zum Unheil, nur Fortunat wird glücklich in der Liebe, Otto geht geistig und körperlich zu Grunde und Lothario

verzichtet auf die Welt, um als katholischer Priester ein Gottesstreiter zu werden. Ein Vierter, Dryander, ergiebt sich einem zügellosen, vagabondirenden Leben unter Komödianten. Er ist der poetische Faselhans, der in jeder Minute einen neuen Entschluß faßt und darüber den alten vergißt, sprunghaft und unberechenbar in seinem Wesen, erfüllt von den höchsten Plänen und ohne Willenskraft, sogar ohne eigentliche Absicht, sie auszuführen. Dieser Typus findet sich mehrfach in den Werken der Romantiker, er ist stets humoristisch gehalten, aber er bleibt für die Romantik vielleicht bezeichnender als der „Heinrich von Ofterdingen", der nach der blauen Blume suchte. Im wirklichen Leben müssen diese Figuren damals nicht selten gewesen sein.

In eine humoristische Beleuchtung trat die romantische Welt in Wilhelm Hauffs Novelle „Memoiren des Satans" und in den „Phantasien im Bremer Rathskeller" desselben Dichters. Mephisto und Ahasver, der ewige Jude, sind beliebte Figuren in der damaligen belletristischen Literatur, und eine Studie, wie diese beiden Typen seit Goethe variirt worden, würde manches Interessante ergeben. Hauff faßte sie beide in ergötzlichster Weise ganz nach gesellschaftlichen Voraussetzungen auf: Satanas ist ein feiner Mann, ein Baron, Ahasver hat dagegen eine unzweifelhafte Aehnlichkeit mit einem polnischen Handelsjuden. Die „Phantasien" verbinden das Phantastische und Humoristische nicht in der scharf ironischen Weise Hoffmanns, sondern in der gemüthvollen Art des Schwaben, dem selbst die Gespenster artige Hausgeister und fidele Gesellen sind. Das anmuthig und phantasievoll gestaltende Talent des Dichters bekunden auch seine übrigen Novellen, unter ihnen als die beste wohl die „Bettlerin vom Pont des Arts"; leicht und frisch geschrieben sind sie der Beweis einer hervorragenden Erzählungskunst. In Hauff hätte vielleicht die Romantik und vor Allem der Roman neue Bahnen einschlagen können, wie sie in Frankreich der ältere Dumas betrat. Der frühe Tod des Dichters hinderte seine Entwicklung. Der „Mann im Mond" ist eine geistreiche Persiflage auf Claurens Manier; damals nahm man das Buch ernst und verschlang es als Clauren'sches Machwerk mit Entzücken. In der That fällt auch heute noch die Unterscheidung von den Arbeiten jenes Modeschriftstellers nicht so leicht.

Noch eines originellen Dichtertalentes muß hier gedacht werden, dessen Novellen den üppigen exotischen Pflanzen mit ihrer wunderbaren Farbenpracht glichen und wie diese auch rasch verblühten. Die Wissenschaft und die Poesie hatten den Orient entdeckt, Goethe und Rückert bewegten sich in dem Strophen- und Gedankenmaß orientalischer Lyrik und der Freiheitskrieg der Griechen erregte die leidenschaftliche Liebe, welche in der Seele des Deutschen für den Boden des alten Hellas wohnt. Mit dröhnender Metallstimme sang Wilhelm Müller seine „Griechenlieder“ und von fingerfertigen Romanschreibern wurden zu Beginn der Zwanziger Jahre mehr Romane über den Kampf der griechischen Helden und die Greuel der Türkenwirthschaft verbrochen, als jemals bis dahin über die deutschen Freiheitskriege erschienen waren — auch einer der bezeichnendsten Züge für die romantische Stimmung im Volke selbst, das noch kein poetisches Interesse für das kannte, was ihm selbst am nächsten liegen mußte. In freiheitliche Kriegsstimmung wußte sich indessen Leopold Schefer, dessen erste Novellen 1825—29 erschienen, nicht zu versetzen. Er hatte den Orient selbst gesehen und bereist, das blaue ägäische Meer befahren mit seiner Perlenschnur von Inseln, auf der Akropolis von Athen, am goldnen Horn, selbst an der Küste Kleinasiens hatte sein Fuß verweilt. Das bunte Völkergemisch von Griechen, Türken und Franken, die schönen Frauen, der herrliche Wein, die Sonne Homers, dies bunte Farbenspiel hatte es seinen schönheitsdurstigen Sinnen angethan und seinen pantheistischen Träumereien zugeneigten Geist aufgeregt. Der Schauplatz seiner Novellen war daher neben Italien vorzugsweise diese orientalische Welt, und etwas von ihrem inneren Leben ging auf den Dichter über. Seine Helden sind Ausbunde von Schönheit, seine Frauen weich und lieblich, leuchtende Blumen, zart und duftig, seine Stoffe gräßlich und schaurig, seine Composition verworren und verschleiert. Dafür schwärmt er in Reflexionen und Schilderungen, und ein Kapitel wie die Beleuchtung der Peterskuppe im „Zwerg“ ist in unserer gesammten epischen Literatur nicht oft geschrieben worden. Wie hier die Außenwelt, von den fieberhaft erregten Nerven des Helden erfaßt, ein großartiges, phantastisches Leben gewinnt, erinnert an die glänzenden Naturschilderungen des Engländers

Dickens. Trotz seiner weichen, träumerischen Zerflossenheit war Schefer eine in sich harmonische Natur, voll tief sittlicher Gedanken und Empfindungen; ihm mangelte nur die Kraft der Gestaltung menschlicher Charaktere. Er pries als den innersten Kern des Lebens den Willen und doch gleiten seine Figuren wie Schemen und Schatten an uns vorüber, die nicht mehr eigenen Willen in sich fühlen als die Blüthe am Baum und die Aehre auf dem Felde, welche unter dem Winde schwanken. Der Grundgedanke seiner Novellen ist von einer tiefen, ethischen Wirkung. Im „Zwerg“ sehen wir, daß „die Thaten des Menschen nicht in die Luft geschrieben sind wie Kinder mit dem Finger am blauen Himmel schreiben — Jemand webt sie in den Teppich des Lebens. Die Vergangenheit kommt uns zu richten“. In der „Erbsünde“ sind es die unreinen Gedanken der Eltern, die als Stoff der Sünde in den Kindern nachwirken und die Sünde vorbereiten — ein Gedanke, den unsere Gegenwart aus dem Psychischen in das Physiologische hinübergezogen hat. „Leonore di San Sepulcro“, eine Novelle im Stile von Romeo und Julia und weit schauerlicher in ihrem Ausgange als das Shakespearesche Drama, enthält die erschütternde Lehre, daß ein heimliches Glück keins sei, daß aus ihm sich nur Unglück erzeugen könne. Die schönste von den orientalischen Novellen ist die „Persierin“, in welcher das Weib des Orients sich wirklich zu einer tragischen Größe erhebt. Im Uebrigen sind leider die „dunklen Mächte des Schicksals“ bei Schefer nicht minder allgewaltig als in den Hauptwerken der Romantik.

Die orientalisch-pantheistische Novelle ist in unserer Literatur, anders als die orientalische Lyrik, die immer neue Triebe entwickelt hat, nur eine Episode geblieben. Dem Grund dieser Erscheinung nachzudenken, ist nicht schwer. Die Lyrik begnügt sich mit den Farben und dem unbestimmten, strahlenden Zauber dieser östlichen Welt, Roman und Drama verlangen ein treu gezeichnetes Bild, in welchem mehr als die Farbe die Linie Bedeutung hat. Wir wollen in ihnen keine Gedanken, sondern Charaktere und Menschen, keine phantastischen Bilder, sondern ein wahres, episch oder dramatisch bewegtes Gemälde empfangen. Als mit Coopers Indianern ganz Deutschland auf den Kriegspfad zog, da waren es nicht die Prairie, die Wigwams und die

Wälder seiner Scenerien, die den Enthusiasmus erregt hatten, sondern die Gestalten des Lederstrumpf und des letzten Mohikaners. Die orientalische Novelle Schefers war nur ein fremdes Reis am deutschen Stamm, eine Blüthe von der berauschenden Pracht der Königin der Nacht, die jedoch den Morgen eines neuen Tages bisher nicht erlebt hat.

---

4. Die volksthümliche Unterhaltungsliteratur.

Der Ritter- und Räuberroman. Die Belletristik des Bürgerstandes. Anfänge des historischen Romans.

Der Roman und zum Theil auch die Novelle der Romantik, wie sie in den beiden vorangehenden Abschnitten gekennzeichnet worden, sind zu ihrer Zeit nicht ins Volk gedrungen. Die große Menge las andere Schriften als „Heinrich von Ofterdingen“, die „Kronenwächter“ und die Tieckschen Theetisch-Novellen. Auch sie hatte ihre romantische Literatur, diese Romantik wirkte jedoch mit drastischeren Mitteln und selbst die Fouquéschen Gespenster waren zu gelehrt für sie. Sie basirte einfach auf dem krassen Aberglauben und den Vorstellungen, die durch die Ritter- und Räuberdramen vom Mittelalter erweckt worden waren. Unter ästhetischen Gesichtspunkten ist diese Literatur Schund, sogar zum Theil schlimmer als Schund, nicht uninteressant erscheint sie dagegen vom kulturhistorischen Standpunkt.

Goethes „Goetz“, noch mehr freilich die Ritterdramen des Grafen Törrings: „Agnes Bernauerin“ (1780) und „Caspar der Thorringer“ (1782) hatten die Ritterstiefel und Ritterspieße auf die Bühne gebracht, von dort wanderten sie in die Romane der Leihbibliotheken und erzeugten durch ihre Anwesenheit den sogenannten „Schauerroman“, der mit dem Namen seiner — sit venia verbo — „klassischen“ Autoren Spieß, Cramer, Vulpius, Veit Weber, Schlenkert u. s. w. untrennbar verbunden ist. Seine Abstammung vom Drama hat dieses Genus, so alt es wurde, und es wurde sehr alt, nie verleugnet; seitenlang finden sich in diesen Romanen dialogisirte Scenen, die sich

ausnehmen, als wären sie aus einem Theaterstück herausgeschnitten. Das bedeutendste Werk waren entschieden Veit Webers (Georg Wächter) „Sagen der Vorzeit“ (1790—99), deren sieben Bände zahlreiche Nachahmungen hervorriefen und die auf den Charakter auch der höheren Romantik einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausgeübt haben; sie waren ein Hauptanlaß, daß man begann, die alte Märchen- und Sagenwelt, soweit sie noch im Munde des Volkes lebendig war, wieder zu sammeln. Von irgend welcher culturhistorischen Färbung des Mittelalters war in diesen und den anderen Erzeugnissen nicht die Spur zu finden, nur der alte Apparat aus dem Ritterdrama wurde in Bewegung gesetzt und vom Ritterdrama stammten auch der hohle schwülstige Stil und die Tendenzen dieses Ritterromans. Religiöser Art waren die letzteren nicht, vielmehr standen sie ganz unter der Einwirkung des Aufklärungsgeistes und wandten sich voll Schroffheit gegen die Geistlichkeit; in hunderten dieser Machwerke findet man die sinnliche Begehrlichkeit und die Schlauheit des Pfaffen oft sehr drastisch behandelt. Die Rolle, welche der Klausner, der Waldbruder spielt, ist ganz die des Philosophen einer biederen Nützlichkeitsmoral. Auch gegen die Standesvorurtheile, welche Adel und Bürgerthum schieden, machten diese Ritterromane Front. Die heilige Vehme und andere Geheimbünde, die der Geschmack des 18. Jahrhunderts nun einmal liebte, waren selbstverständlich in ihnen vertreten, allein sie hatten doch einen höheren Zweck, als dem Leser das Gruseln beizubringen, sie griffen tief in die allgemeine Volksstimmung, die für Freiheit und Recht schwärmte. Sie lenkten den Blick des gemeinen Mannes — und man muß die Zustände jener Zeit im Auge haben — auf eine ausgleichende Gerechtigkeit, die er selbst im Leben nicht fand und deren phantastische Gestaltung ihn hier mit einer gewissen Genugthuung und mit einem gewissen Trost erfüllte. Es mag seltsam lauten, wenn man behauptet, daß diese Art von Romanliteratur für die revolutionären Strömungen, die am Ende des 18. Jahrhunderts auch in der Menge vorhanden waren, einen Ableiter gebildet haben, aber der Kulturhistoriker wird dieser Behauptung eine gewisse Berechtigung nicht absprechen.

Eng mit dieser Romankategorie hing eine andere zusammen, die sich sogar bald mit ihr mischte: der Räuberroman, der ebenso

aus dem Räuberdrama sich entwickelte. Schillers „Räuber“ und Zschokkes „Abällino, der große Bandit“ gaben hier die Anregung, Vulpius' „Rinaldo Rinaldini“ das Muster. Dieses Buch hat die gesammte Räuberromanliteratur bis auf unsere Tage beherrscht und sein Held ist in Deutschland populärer geworden als mancher berühmte Name. Das Bestechende an dem Schillerschen Jugenddrama war das Paradoxon, daß nur ein Räuber der wahrhaft Gerechte und auserwählt sei, die Tugend zu belohnen, das Laster zu strafen. Recht und Freiheit sind die beiden Glücksgüter, deren sich der Räuber erfreut, Vulpius fügte als ein Drittes die Liebe hinzu. Das Werk ist interessant als ein Spiegelbild des allgemeinen Geschmacks, wie er in den gewöhnlicheren Schichten unseres Volkes lange Jahre hindurch maßgebend gewesen ist. Freilich, liest man es heute, so begreift man kaum, worin einst sein Reiz gelegen hat. Es ist eine ziemlich trockene Aufzählung von Abenteuern, in jedem der 18 Bücher, in welche das Werk eingetheilt ist, wird dasselbe Lied abgehaspelt: Rinaldo Rinaldini verliebt sich, kommt in Gefahr, wird eingesteckt, aber gleich darauf gerettet. Der Held des Romans ist ein Räuber vom Schlage Karl Moors; er ist stolz, ritterlich, ein Freund der Armen, ein Feind der ungerechten Reichen. Er ist auch wie dieser ein sentimentaler Naturfreund; jedesmal wenn ein Sonnenuntergang geschildert wird, hat er gefühlvolle Regungen, beklagt er sein Schicksal und wünscht sich in das idyllische, unschuldige Dasein zurück, das er als Hirtenknabe geführt hat. Aber er unterscheidet sich von dem Schiller'schen Helden, der nur seine Amalia im Herzen trägt, darin, daß er als echter Don Juan sich in tausend Liebesverhältnisse stürzt und daß kein Mädchen ihm in die Augen sehen kann, ohne in den schönen Räuber sich zu verlieben. Aurelie, Rosalie, Olympia, Dianora, Serena, Laura, Leonore, Fiametta, Oriane, sie sind kaum alle aufzuzählen, die Schönheiten, die er in und außer der Reihe liebt, wie sie ihm gerade in den Weg kommen. Treue kennt er nicht und in dieser Hinsicht gleicht ihm vor Allem die Olympia, die seinen Lebensweg in mannigfacher Weise kreuzt. Am meisten hängt sein Herz an Dianora, die von ihm einen Sohn bekommt und in deren Schloß er auf der Flucht getödtet wird, nachdem sich kurz vorher das Geheimniß seiner Geburt enthüllt hat. Er

ist nämlich kein gemeiner Hirtensohn, sondern der Sprößling eines Prinzen, eines geheimnißvollen Alten, der sich in die Mysterien der „Krata Repoa“ vertieft hat und nebenbei sein Vaterland, Corsica, durch einen Aufstand zu befreien hofft. Vergebens sucht er Rinaldo zur Theilnahme an diesem Unternehmen, das jedesmal durch die italienische Polizei entdeckt wird, zu bestimmen. Daneben spielen die Carbonari und andere Geheimbünde eine Rolle. Rinaldo Rinaldini wird selbst als Cavalier in eine solche geheime Gesellschaft von einem Marchese aufgenommen. „Es giebt ein gewisses allgemeines Band in der Welt“, bemerkt dieser zu ihm, „welches Convenienz und Verhältnisse nur allzu oft zerrissen haben. Dieses werde wiederhergestellt, von Menschen von Geist und Sinn; es werde dann durch sie allgemeiner gemacht. Ein gegenseitiges Bedürfniß schafft gegenseitigen Beistand, gegenseitige Theilnahme“.

Diese Stelle weist merkwürdigerweise auf einen Roman hin, mit dem wir uns erst später zu beschäftigen haben: auf Gutzkows „Ritter vom Geist“. In Wahrheit stehen wir jedoch auf bereits bekanntem Boden. Wenn Vulpius bei Schiller eine Anleihe machte, so war sie bei Goethe noch größer. Nicht blos in seiner Composition und seinem Apparat entspricht der „Rinaldo“ den „Lehrjahren Wilhelm Meisters“, die ein Jahr vor ihm erschienen waren: hier ist das Schwanken des Helden in Liebesverhältnissen, der geheimnißvolle Bund, die Enthüllung am Schluß, das unvermittelte, seltsame Auftreten und Verschwinden von Gestalten — auch die Charakteristik hat verwandte Züge. Die leichtfertige Olympia ist der Philine nachgebildet, freilich nur wie ein Knabe das Meisterwerk eines Malers nachpinselt, die Rosalie ist Mignon, Dianora erinnert an Marianne, der Alte von Fronteja ist der Abbé vom geheimnißvollen Thurm mit einigen Zügen des greisen Harfners. Auch die Einstreuung der lyrischen Gedichte in „Rinaldo Rinaldini“, so üblich damals auch Gedichte in Romanen sich fanden, und selbst der Umstand, daß Italien der Schauplatz dieses Banditenromans ist, deutet auf das große Werk. Nur nicht die Moral; diese paßt sehr schlecht zu der Exaltirtheit des Helden und zu seinen sentimentalen Stimmungen; sie ist so trocken und ledern wie der Stil des Verfassers. Genieße dein Leben und gieb dich den

sinnlichen Freuden hin, so lange es dir vergönnt wird, ist hier der Weisheit letzter Schluß; ihr entspricht nur das Behagen, mit welchem die schlüpfrigen Liebesscenen geschildert sind. „Die Pflichten der Gesellschaft", bemerkt der „weise" Alte von Fronteja zu dem Helden, „sind nur ein unaufhörlich fortgesetzter Tauschhandel. Laß dich auf Nichts ein, ohne zu wissen, daß es dir Vortheil bringt". Dieser Nützlichkeitsstandpunkt war die eigenste Philosophie des armen, vom Leben hart geplagten Schwagers des großen Dichters. Der „Rinaldo" hatte einen ungeheuren Erfolg; wenn im Jahre 1843 erst die sechste Auflage erschien, so waren die zahlreichen Nachdrucke und Nachahmungen daran schuld; besonders unter den ersteren hatte Vulpius zu leiden und zur Strafe für sie ließ Rinaldo in einer der erneuten Auflagen einen Reutlinger Nachdrucker, der sich zur Aufnahme in seine Bande meldete, hängen, „weil er für die Gesellschaft zu schlecht sei". So rächte sich damals ein deutscher Autor! Die Räuberromane zu Lande und zu Wasser, die nun von flinken Federn in die Welt gesetzt wurden, haben das sittliche Urtheil leider in jener Zeit auf das Entsetzlichste verwirrt. Im Jahre 1798 erschien ein Buch, kein Roman: „Walther der Deutsche. Biographie eines Niedersachsen, welcher Dieb, Räuber, gebrandmarkter Verbrecher und doch ein ehrlicher Mann war", und unter dem Jahre 1806 erschien ein anderes, das sich einen „psychologischen Versuch" nannte und betitelt war: „Der Mörder bei kaltem Blute und mit Ueberlegung und doch ein Mann, welcher Achtung verdient". Bis in die Mitte unseres Jahrhunderts hinein hat diese Kategorie der Ritter- und Räuberromane eine besondere Abtheilung des Leihbibliothekenromans gebildet. Aus einer ähnlichen Stimmung ging Zschokkes „Alamontada, der edle Galeerensträfling" hervor, eine Novelle, deren Einleitung aus einer schön geschriebenen, rationalistischen Betrachtung über das Wesen der Religion besteht. Der Verbrecher wurde hier zum tugendhaften Dulder, was Wunder, wenn, wie wir sehen werden, die Tugend sich zuletzt im Roman als Gegenspiel, als eine Kette unedler Eigenschaften und sittlicher Vergehen darstellte.

Vorher sind noch einige andere Romangattungen aufzuzählen, die geistig mit dem Ritter- und Räuberroman verwandt sind. „Don Quixote" und die spanischen Schelmenromane erzeugten

in Deutschland den Abenteurerroman, in welchem alle Ingredienzien, das Komische, Phantastische, Sentimentale und Lüsterne sich mischten; die Einwirkung der frivolen französischen Liebesromane, die vielfache Uebersetzer fanden, verlieh dieser Gattung noch einen besonderen Hautgout. Da gab es Abenteuer des Junkers Hans von Birken (1811), Abenteuer Hadschi Babas (1828), Abenteuer des Grafen von J . . . ., Verliebte Abenteuer, Kreuz- und Querzüge eines schalkhaften Freiers (1812), Abenteuer des Ritters Mendoza d'Aran und seines Knappen Trüffaldin (nach dem Französischen, 1812), Abenteuer und Wallfahrten einer deutschen Schauspielerin ꝛc. ꝛc. Der „komische Reiseroman" war eine Unterart dieser Species, die hier nicht weiter erörtert werden soll. Der Gesammtcharakter dieser Romane war schlüpfrig und sinnlich und in seiner Komik wiederum breit und plump. Im Jahre 1789 war Bernardin de St. Pierre's: „Paul und Virginie" erschienen, 1801 „Atala" von Chateaubriand; die Länder in fernen Meeren wurden nun die Stätte, wo Unschuld und Glück noch ungetrübt weilen konnten, da die Welt der Kultur sie nicht mehr kannte. Die sentimentale Schäferpoesie des 17. Jahrhunderts kam in diesen transoceanischen Idyllen zu einer Nachblüthe, sie empfing dabei durch die Einwirkung von Defoes „Robinson" oft einen bestimmten lehrhaften Zug. Von dem letzteren Werke schossen die Nachahmungen üppig in's Kraut; für jedes Land auf der Karte von Europa und außerdem für jeden kleinen deutschen Staat im Besondern wurde ein „Robinson" fabrizirt. Die transoceanische Welt kam in Romanen wie: „Tameha, die Königin der Sandwichsinseln", „Zilia, die Peruanerin", „Odevahi" (ein Seitenstück zu Atala), „Ataliba, der letzte Inka von Peru" und andern Erzeugnissen zu einer ziemlich sonderbaren Darstellung; daß sie aber nicht unbeliebt war, beweist u. A. der geradezu europäische Erfolg, den Kotzebues Theaterstück „Gurli" auf der Bühne errang.

Sentimentalität, Frivolität und eine trockne Nützlichkeitsmoral sind auch die Grundstoffe des damaligen Gesellschaftsromans, wie er von Lafontaine und Genossen producirt wurde. Dieser Schriftsteller war der Liebling des Bürgerstandes, es ist bekannt, daß sogar die schönen Augen der Königin Luise über seine Romane weinten. Die Fülle der gefühlvollen

Phrasen, die bei ihm zwei Liebende an einander zu verschwenden wissen, setzt geradezu in Erstaunen; in dieser Gefühlsschwelgerei und Gefühlsüberschwänglichkeit bezeugte der Lafontainesche Roman seine Abstammung vom „Werther". Wie ein endloser Thränenstrom ergießt sich seine larmoyante Seelenstimmung durch ganze Bände. Mit der Wertherschen Sentimentalität verquickt sich aber die Lüsternheit des „Faublas"; Lafontaines Heldinnen gehen bisweilen dicht am Bordel oder am Ehebruch vorüber, wenn sie nicht geradezu hineingerathen, und seine Helden sind energielose Schwächlinge, die bei jeder Gelegenheit straucheln, sich aber doch auf die Tugend hinausspielen. Die Moral, die in seinen Büchern gepredigt wird, entspringt im Gegensatz zu den romantischen Speculationen aus der nüchternen Aufklärungsphilosophie. Das Verhältniß des Menschen zur Tugend wird einer breiten Untersuchung unterzogen: Tugend und Naturanlage stehen im Widerspruch, die Tugend ist ein herrliches Gut, die Naturanlagen d. h. im Lafontaine'schen Begriff Sentimentalität und Sinnlichkeit sind es nicht minder. Wenn hier ein Conflict entsteht, wer wollte das Eine um des Andern willen verdammen? Am Ende sind sie ja vielleicht dasselbe. „Schwach sind wir alle gewesen", bemerkt am Schlusse eines Romans einer seiner Helden, „und Grundsätze sind nöthig. Ich glaube auch, daß eine Zeit kommen wird, wo *sie allein* die Quellen unserer Tugenden wie unseres Glückes sein werden; noch aber ist diese Zeit nicht da". Der kurze Inhalt eines seiner am meisten gelesenen Romane — ihre Gesammtzahl belief sich auf mehrere hundert Bände — mag dazu dienen, von dem Geist dieses Schriftstellers einen Begriff zu geben. Der Roman ist betitelt: „Die Gefahren der großen Welt oder Bertha von Waldeck". Held und Heldin lernen wir zunächst durch ihre brieflichen Ergüsse kennen, wie es damals bei dem Roman des Bürgerstandes Mode war. Nach manchem Ah! und O! und Ach! heirathet Anton von Stein das junge adlige Fräulein Henriette, die ihn leidenschaftlich liebt, eine Liebe, die er erwidert, aber nicht in dem Maße von Henriettens seufzender Leidenschaft. Denn kurz vor seiner Vermählung hat er noch eine Andere geliebt, Bertha von Waldeck, leider ist diese plötzlich für ihn verschwunden. Wir erfahren nun die Abenteuer dieser zweiten Heldin bei den Polen und Russen,

ein ganzer Band wird damit gefüllt, ehe sie als Gesellschafterin einer leichtsinnigen und lebenslustigen Generalin wieder in Antons Nähe kommt. Antons Liebe zu ihr erwacht von Neuem, nur wagt er es nicht, seiner Frau die Treue zu brechen. Diese jedoch, von Eifersucht ergriffen, rächt sich dadurch, daß sie sich dem ersten Besten hingiebt. Die Scene, wie der Liebhaber in ihrem Hause entdeckt wird, ist so pikant, daß sie in jedem modernen Ehebruchsroman stehen könnte. In wildem Zorn stellt Anton seine Gattin zur Rede und Henriette rechtfertigt sich mit folgendem Bekenntniß: „Ich sank, aber ich liebte den Elenden nicht, der mich unglücklich machte. Es war nicht einmal ein Sinnenrausch, der mich in seine Arme warf. Es war eine tiefe, verzweifelnde Verachtung des Lebens. Du warst gefallen, glaubte ich. Was lag daran, was nun noch fiel?" Eine solche eiskalte Frivolität dünkt dem Autor nicht etwa unheimlich, sondern rührend, und er sorgt gewissenhaft dafür, daß am Schlusse die versöhnten Gatten sich in die Arme fallen. Die vollkommenste Verworfenheit vergab er mit christlichem Herzen, sobald er sie nur in schöne Worte kleiden konnte. Die menschliche Natur war ja so schwach, daß auch die Edelsten fehlen mußten; so malte er denn die Wollust und nicht den Teufel, sondern den rettenden Engel daneben, und seine Leser berauschten sich an seinem falschen Gefühlsschwall und beweinten nicht blos, sondern beneideten auch die schönen Seelen, die so edelmüthig in Worten und so erbärmlich in ihrem Handeln waren.

In diesem Stil arbeitete eine große Anzahl von Schriftstellern, mit Lafontaine wetteiferten Kotzebue, Schilling, A. W. Lindau und Laun (Fr. Schulze), die zum Theil an die Stelle der Gefühlsseligkeit eine breitspurige Behaglichkeit setzten, die richtige Bettelsuppen-Literatur, in welcher der Ehebruch schmackhaft gemacht werden sollte. Diesem Zusammenhang gehören Goethes „Wahlverwandtschaften" an, obwohl der große Dichter mit den Sudlern Nichts gemein hat als das äußerliche Thema. Auch der Romantiker Achim von Arnim schrieb seinen moralischen Roman: „Armuth, Reichthum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores, eine Geschichte für arme Fräulein", ein Werk, das ganz die sprunghafte Compositionsart der Romantik, aber auch eine vortreffliche Charakteristik aufweist. Zarte,

schöne Stimmungsbilder wie die klassische Schilderung des verfallenen Schlosses gleich im ersten Kapitel fesseln das Gemüth und wohlthuend wirkt der tiefsittliche Geist des Dichters, bestände nur die Handlung nicht aus einer Reihe von Zufälligkeiten und Mißverständnissen. Ein armes, kokettes Grafenfräulein wird von einem reichen Edelmann geheirathet, aber ihre Koketterie gereicht ihr zum Unheil, die Gräfin wird ihrem Gatten untreu. Der Schuld muß die Sühne folgen. Der Graf, in dem Arnim das Muster eines Cavaliers schildert, verstößt sie nicht, vielmehr soll sie durch aufopfernde Mutterliebe ihr Vergehen sühnen, und indem sie sich voll Reue der Aufgabe widmet, kehren für sie auch freundlichere Tage wieder. Sie liebt jetzt ihren Gatten mit glühender Liebe, er dagegen behandelt sie, wenn auch zart und respectvoll, stets mit einer gewissen Zurückhaltung, die sie tief schmerzt. Die Eifersucht erhöht diesen Schmerz; eine Fürstin liebt den Grafen und sucht ihn Nachts heimlich auf, allein anstatt in sein Zimmer, geräth sie in das eines Schreibers, der für sie schwärmt. Ohne ihren Irrthum erkannt zu haben, entdeckt sie der unglücklichen Dolores ihre Liebe und fordert sie auf, sich von dem Gatten scheiden zu lassen. Dolores entsagt aus Schmerz über den angeblichen Treubruch des Grafen und stirbt am gebrochenen Herzen; die Fürstin vergiftet sich selbst, als sie erfährt, wem sie sich hingegeben. Das ist der Hauptfaden der Handlung, die sonst nach romantischer Manier allerlei Gedichte und Novellen noch in sich schließt; ihre Tragik erscheint uns gezwungen und unverständlich, so himmelhoch das Werk sich auch aus dem Lafontaineschen moralischen Sumpf emporhebt.

Wenn Lafontaine den Ehebruch von der weinerlichen, Arnim ihn von der ethisch-romantischen Seite nahm, so faßte ihn Julius v. Voß von der leichten Seite auf. In ihm sehen wir einen Typus, wie ihn der literarische Markt von Zeit zu Zeit immer wieder zu erneuern scheint. Julius von Voß war ein ehemaliger Offizier, seine Bildung setzte sich zusammen aus dem Rationalismus der Deutschen und der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts: von der letzteren hatte er einen spöttelnden, frivolen Ton, von dem ersteren eine gewisse logische Schärfe und den gesunden Menschenverstand sich angeeignet. Seine zahlreichen Romane, welche eine ganze Bibliothek bilden,

geben mit ihren schlüpfrigen Situationen den französischen kaum etwas nach; er übertraf darin jeden Berliner Realisten unserer Tage. Sein Ideal war der preußische Offizier und da ihn keine romantische Brille blendete, hat er uns ein treues Bild von diesem militärischen Charakter vor und nach 1806 aufbewahrt. Man ersieht daraus, daß die Lessingschen Herren von Tellheim zu seiner Zeit bereits überaus selten geworden waren. Die älteren Offiziere betrachteten ihre Compagnien als eine fette Pfründe und kamen sonst nicht über die Anschauungen des Kamaschendienstes hinaus, die jüngeren lebten dagegen ganz dem sinnlichen Genuß: Venus und Bacchus waren die beiden Armee-Gottheiten und wie ihnen wurde auch dem König Pharao wacker gehuldigt. Trotzdem steckte noch ein tüchtiger Sinn und fröhliche Zuversicht auf den eigenen Muth in dem Soldaten. Wie Julius v. Voß den preußischen Offizier schildert, war er damals ein Gemisch von Fanfaronade und Thatkraft, von pedantischem und chevalereskem Wesen, von Liebenswürdigkeit und Leichtsinn, von Ehrenhaftigkeit in allen militärischen und Sittenlosigkeit in allen bürgerlichen Dingen. So wird er uns in seinen Romanen verherrlicht, seine sinnlichen Ausschweifungen bekommen bei Voß den Charakter von Heldenthaten, man lese nur den Roman: „Begebenheiten eines schönen Offiziers, der wie Alcibiades lebte und wie Cato starb" (1817). Daneben besaß dieser Schriftsteller eine gewisse komische und satirische Begabung, welche die Zustände der Zeit geißelte und für Manches einen freien, klaren Blick bewies. Er verspottete die nach den Freiheitskriegen auftretende altdeutsche Schwärmerei, das Turnerwesen, den Schlegelschen Katholicismus und die in Mode gekommene Hellseherei in nicht übler Manier, selbst die politischen Zustände beurtheilte er mit einem gewissen Freimuth. Wo er nur die Zeit schildert, wird der Kulturhistoriker ihn noch heute zu schätzen haben, denn von allen Romanschriftstellern dieser Epoche besitzt er allein einen ausgeprägten Wirklichkeitssinn; wo er aber poetisch werden will, wird er schwülstig und wo er Moral predigt, und dessen enthielt er sich nicht, sogar widerwärtig. Ein verständiger Kopf und vollkommener Rationalist, der Romantik feind, konnte er sich als Modeschriftsteller zuletzt doch nicht der romantischen Strömung ganz entziehen; da er nicht an Gespenster glaubte, so erklärte er sie

rationalistisch, nachdem er vorher seine Leser durch klappernde Gerippe und gläserne Särge gruselig gemacht hatte. So versöhnte er sein belletristisches Geschäftsprincip mit seinem Gewissen; Andere haben später in ähnlicher Weise Compromisse mit ihren literarischen Ueberzeugungen abgeschlossen.

Heinrich Zschokkes ist bereits Erwähnung gethan, die Novellen des Schweizer Erziehungsmannes gehörten zu den erfreulichsten Erscheinungen in der Unterhaltungsliteratur seiner Zeit. Zschokke, der geborene Magdeburger, ist in der Schweiz, wo er auf verschiedenen Gebieten praktisch wirkte, zum Schweizer geworden; hier empfing der ehemalige Räuberdrama- und Schauerromandichter die pädagogische Richtung, die der Schweizerliteratur eigen ist; man denke nur an Pestalozzis „Lienhard und Gertrud", Gotthelfs Schriften, ja selbst an Kellers Novellen. Die Rousseau-Pestalozzischen Gedanken über Erziehung, religiöses Leben und vernunftgemäße Lebensweise sind von Zschokke in verschiedener Weise verarbeitet worden. Seine Schriften umfassen zahlreiche Bände, am bemerkenswerthesten sind darunter, abgesehen von dem historischen Roman „Addrich im Moos": „Die Prinzessin von Wolfenbüttel", „Der Flüchtling im Jura", „Ein Narr des 19. Jahrhunderts", „Die Herrenhutergemeinde" und die kleinen komischen Erzählungen. Sein einst vielgerühmtes „Goldmacherdorf" mit seiner Bauernpädagogik muß dagegen bereits als vollkommen veraltet bezeichnet werden. Zschokke besaß eine echt volksthümliche Schreibart, eine bewegliche Phantasie, eine ungetrübte Klarheit des Verstandes und einen Blick, der die komische Seite an jedem Ereigniß leicht auffaßte; mit Recht sind seine Schriften noch nicht ganz aus den Hausbibliotheken verschwunden. Er hat weder neue Gedanken noch neue Typen aufgestellt und der künstlerische Werth seiner Novellen darf nicht überschätzt werden, allein er hat auf die Masse des Lesepublikums immer anregend und erziehlich eingewirkt und das soll ihm nicht vergessen sein. In der gesammten sogenannten „moralischen" Unterhaltungsliteratur im ersten und zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts wird man ihm wenig zur Seite stellen können.

Am meisten Bewunderung fanden indessen Schweiz und Schweizer Art in Deutschland durch ein berüchtigtes Buch, betitelt: „Mimili" von Clauren. Der pseudonyme Autor wandelte die

breiten Wege Lafontaines und Kotzebues und überkarrikirte die Karrikaturen derselben. „Mimili“, ein Naturkind vom Schlage der „Gurli“, und die Heldin dieser in den Alpen spielenden Novelle, wurde das Entzücken der deutschen Leserwelt. Dieses Wunder von Unschuld und Bildung nennt alle Alpenkräuter mit lateinischen Namen, spricht gewandt wie eine Stadtdame und enthüllt jene gemachte Keuschheit, die unter ihrer süßlichen Ziererei die heimliche Sinnlichkeit nur schlecht verbirgt. Der Held prunkt mit Patriotismus, der allmählig in Mode gekommen war, und kitzelt den Leser durch seine lüsternen Reflectionen und durch die Schilderung der pikanten Situationen, in die er geräth. Die Scenerie dieser Begebenheit bilden die Alpen, freilich nicht die Berge, wie sie uns aus Tschudi und Zschokke anschauen, sondern nur die vom Maschinisten effectvoll beleuchteten Prospecte. Den Chocoladefiguren entsprach der Syrup der Darstellung, eine affectirte Poesei setzte jeden Begriff in sein kosendes Diminutiv; da giebt es nur „Leibchen“ und „Röckchen“ und zu ihnen gehören „Lilienwangen“, „Schwanenhälse“, die „Purpurwürze der Lippen“, das „Pfirsich-Sammt der Wangen“ und andere herrliche Sachen, worunter die eßbaren nicht die geringste Rolle spielten. Man sieht bei derartigen Schilderungen leibhaftig den Verfasser vor sich, wie er selbst sich lüstern das Mäulchen wischt, und sehr witzig hat Hauff in seiner „Controverspredigt“ diese Manier gerichtet. In andern Novellen und Schweizergeschichten Claurens ist die Darstellung bisweilen noch läppischer, aber in „Mimili“ tobte sich das von Lafontaine, Schilling u. A. hervorgerufene Modegenre gleichsam aus. Nachdem es mit diesem Erzeugniß seinen Höhepunkt erreicht hatte, der allerdings kein Höhepunkt der Kunst war, hatte es sich erschöpft. Andere Bestrebungen verdrängten es aus dem Interesse des Publikums.

Im Jahre 1815 erschienen in Deutschland die Uebersetzungen der Romane Walter Scotts, und man kann sagen, in dem Decennium von 1820—30 beherrschen die Werke des großen Schotten das literarische Interesse fast ausschließlich. Von hier an datirt eine neue Epoche des modernen Romans. Mit ungeheurem Enthusiasmus aufgenommen erweckten sie vielfache Nachahmungen; erst jetzt wurde das große Gebiet der Geschichte

für die Dichtung erschlossen, in einem Sinne, wie er bisher durch die Romantik versucht, aber bei der Willkür ihrer Methode nicht erreicht worden war. Von der deutschen Romantik war auch Walter Scott ausgegangen, Goethes „Götz“ und Veit Webers „Sagen der Vorzeit“ hatten seine Einbildungskraft angeregt, die Liebe zu seiner Heimath und ihrer geschichtlichen Vergangenheit die Wahl seiner Stoffe bestimmt. Diese Momente, seine Beziehungen zum Romantischen und sein Vaterlandsgefühl machten ihn dem deutschen Geist verwandt. Es ist schwer, einen deutlichen Begriff von dem Einfluß zu geben, den der Dichter auf die belletristische Literatur Deutschlands ausgeübt hat: überall sind seine Spuren nachweisbar, in den meisten epischen Talenten des Jahrhunderts hat er die Lust des Fabulirens geweckt, für die Kunst der Darstellung das Muster geboten, und sicherlich liest ihn der große Romandichter, den unser Neudeutschland einst hervorbringen wird, schon unter dem Schultisch, um darüber Virgil und vielleicht sogar Homer zu vergessen.

Eine Darstellung wie die unsrige kann kein literarisches Bild des großen Schotten entwerfen, sie kann nur die Hauptpunkte hervorheben, in denen er auf unsere Literatur eingewirkt hat. Von Walter Scott haben die Geschichtsschreiber ebenso wie die Romandichter gelernt: die einen, was das Wesen der Geschichte, die andern, was das Wesen des Romans ist. Er hat den Historikern gezeigt, daß die Geschichte keine Anhäufung abstrakter Ideen ist, sondern dieselbe Fülle von Erscheinungen, die dem Geschichtsschreiber in seiner Zeit entgegentritt, und dem Romandichter, daß seine Charaktere nicht die bloßen Spiegelbilder seiner Gedanken sein dürfen, vielmehr wie durch Kleid und Stand, so durch Eigenart der Rede und Sinnesart sich unterscheiden müssen. Und da er Wahrheit und Kraft als Haupthebel seiner Poesie erkannte, suchte er sich seine Modelle — denn als echter Künstler arbeitete er nach Modellen — nicht in den höheren gesellschaftlichen Kreisen, wo die Formen der Sitte an die Stelle der Natürlichkeit treten und das Gebot der Klugheit und Lebensart den Ausdruck der Leidenschaft dämpft. Er studirte das Leben und den menschlichen Charakter vielmehr an den niedern Ständen seiner Heimat: die Pächter und Bauern mit ihrer derben gesunden Fröhlichkeit, ihren humoristischen Sonder-

heiten, ihrer hitzigen Streitlust — das sind seine Vorbilder und sie selbst hat er vielleicht am glücklichsten geschildert. Eher als die George Sand und Auerbach entdeckte er die Bauernnovelle. Er machte die Vergangenheit nicht zum Träger seiner subjektiven Einfälle; wie er den Boden von Jugend auf kannte, welcher den Schauplatz seiner Romane abgab, wie er die Natur in den reizendsten landschaftlichen Stimmungsbildern belauschte, so vertiefte er sich in die Eigenart abgelaufener Zeiten, in ihre Sitten, Anschauungen und Sprachformen. Dies antiquarische Studium war ihm keine unfruchtbare Gelehrsamkeit, die sich in Anmerkungen in und unter dem Text hervordrängte, sondern es verlieh seiner epischen Kunst Farbe und Form. Am glücklichsten war er dann, wenn die Erinnerung an das Vergangene noch nicht im Gedächtniß seines Geschlechts erloschen war, wenn die Reste einer mündlichen Tradition dem Bilde noch den eigensten Zug der Zeitstimmung zu geben vermochten. Was die heutigen französischen Naturalisten mit so viel Stolz ihr „Milieu“ nennen, bezeichnete schon lange vor ihnen der Scottsche Roman mit Sittenschilderung“. Und wie im Stoffe, so war er auch in der Form und Technik ein Neuerer und ein Begründer. Er gab für die epische Composition eine ganz neue Methode und ganz neue Mittel, den Leser zu spannen und zu fesseln, von dem Einfachen zu dem Verwickelten überzugehen, die Phantasie auf die Höhe und zum Mittelpunkt der Ereignisse zu führen, von dem aus das Weltbild des Romans in seiner ganzen Klarheit ausgebreitet lag. Die Erzählungskunst war nicht dramatischer Art, wie man wohl gemeint hat, sie war nur episch und ganz aus dem Wesen des Epos geschöpft, Walter Scott ist nicht nur Erzähler, er ist vor Allem epischer Künstler.

In Deutschland hatte der historische Roman vordem nur schwache Versuche gezeitigt; Karoline Pichler hatte ihn als Familienroman in ihrem „Agathokles“ 1808, die Zeit Diokletians schildernd, mit würdigen steifmoralischen Betrachtungen versehen. Ignaz Feßler suchte in seinem „Mark Aurel“ 1790, „Aristides“ 1792, „Matthias Corvinus“ 1793 und „Attila“ 1794 den Despotismus in der Form des 18. Jahrhunderts zu verherrlichen. Die zahlreichen Emigrantenromane stellten das Schicksal der französischen Emigranten, von denen ganze Schaaren sich in den Rhein-

landen festsetzten, gewöhnlich in rührselig-weinerlicher Manier dar. Historische Charaktere traten selten darin auf. In den Gespensterromanen wurde nur undeutlich und allgemein ein historischer Hintergrund bisweilen gezeichnet, Hauptsache aber war der Schicksalsspruch irgend einer Wahrsagerin oder Somnambule, die Erscheinung einer Geliebten und dergleichen Hokuspokus mehr. Die Ritterromane, die vielleicht hauptsächlich in Betracht kommen könnten, kümmerten sich wohl um die Sagen, aber nicht um die geschichtliche Welt. Sie begnügten sich mit dem Apparat, der bereits früher gekennzeichnet worden. Als Walter Scott bekannt wurde fiel man in doppelter Weise über ihn her: man übersetzte ihn, und man copirte ihn, soviel an ihm zu copiren war oder vielmehr was man fähig war, an ihm zu copiren. Zahlreiche Federn setzten sich in Bewegung und schrieben mit unendlichem Eifer: an Fruchtbarkeit wenigstens wollten sie dem großen Schotten gleichkommen. Ein junges, frisches Talent, Wilibald Alexis, schmuggelte sogar ein Erstlingswerk „Walladmor“ unter dem großen Namen auf den literarischen Markt und das heißhungrige Leservolk nahm den Jünger für den Meister. Auch der junge Wilhelm Hauff wagte sich mit einem Stoff aus der würtembergischen Geschichte, dem „Lichtenstein“ (1824), gleichzeitig in die Oeffentlichkeit und das anmuthig geschriebene, phantasiereiche Werk zeigt, wie viel Treffliches sein Verfasser noch auf diesem Gebiete hätte leisten können. Ludwig Tiecks rasche Empfänglichkeit war nicht minder bereit, die neuen Wege zu wandeln. Die Geschichte der Camisarden in den Cevennen hatte ihn angezogen, bezeichnenderweise durch die Berichte über die Prophezeihungen und Visionen dieser geistigen Nachkommen der Albigenser, und so entstand aus seinem Interesse für diese Dinge und seinem Interesse für die Darstellungskunst Walter Scotts der „Aufruhr in den Cevennen“ (1826). Das Buch verräth sein Vorbild auf jeder Seite; es war vortrefflich geschrieben. Schon der Beginn des Romans mit der Einführung Cavaliers war fesselnd und die Schilderungen der Bauernversammlungen sowie einzelner Typen aus denselben ließen das Talent Tiecks von einer ganz neuen Seite hervortreten. Leider artete die Behandlung der religiösen Fragen mit dem Fortlauf der Erzählung immer breiter aus, das historische Colorit wurde schwächer und undeutlicher, der Roman

drohte in die Theetisch-Novelle überzugehn — da verlor der Dichter selbst das Vertrauen auf seinen Genius. Auch dies Werk ist Fragment geblieben. Eins der besten Bücher dieses geschichtlichen Genres ist Heinrich Zschokkes „Addrich im Moos" (1826). Der Dichter, den wir nach seinen Novellen bereits charakterisirt haben, lieferte hier sein bestes Werk. Den Stoff entnahm er seiner schweizerischen Landesgeschichte, wie Hauff und Tieck knüpfte er an eine Empörung an, und zwar an einen Aufstand der Schweizer Bauern gegen die Städte im Jahre 1635, und gegenüber seinen Mitstrebenden war er in einer glücklichen Lage. Tieck hatte sich in Zustände und Charaktere versetzen müssen, die er aus eigener Anschauung nicht kannte, Zschokke sah bei dem altconservativen Sittenleben der Schweiz noch in seiner Zeit alle Eigenheiten bewahrt, die er in seinem Roman zu schildern unternahm. Er theilte das glückliche Loos Walter Scotts, daß er aus der lebendigen Anschauung heraus noch die Menschen und ihre Neigungen, die Formen ihres umgänglichen Lebens zeichnen konnte, wie sie dem Zeitcharakter des Romans entsprachen, und die gewaltige landschaftliche Scenerie der Schweiz hat er nicht minder glücklich zu schildern gewußt. Sein Held Addrich, ein düsterer und energischer Charakter, hat eine gewisse Verwandtschaft in seinem Schicksal mit Alamontada, dem edlen Unglücklichen. Ein empfindsamer Zug entstellt leider diese knorrige Gestalt, die sonst überaus glücklich mit ihrer verschlossenen Zurückhaltung und ihrem klugen Verstande den schweizerischen Typus wiedergiebt.

Auf etwas anderen Wegen als diese Schriftsteller, Wegen, die trotzdem zu Walter Scott zurückführten, schritt eine Gruppe von Schriftstellern, unter denen van der Velde, Tromlitz, Rehfues und Karl Spindler als die hauptsächlichen Vertreter zu nennen sind. Sie suchten sich die interessanten Episoden der Geschichte aus, um in den kurzen Bericht der Chronik vergnügt einen langen Romanfaden einzuspinnen. Van der Velde ging mit Vorliebe nach Schweden und Norwegen (Arwed Gyllenstierna 1823, Christine und ihr Hof); aber sein unruhiger Geist blieb nicht an diese Länder gefesselt; er schilderte auch die „Eroberung von Mexiko", „den böhmischen Mägdekrieg", „die Wiedertäufer" u. s. w. in einem leichten, gefälligen Stil, wobei er soviel romantische Sagenblumen in seinen Schöpfungen anpflanzte, als nur

anging. **Karl von Tromlitz** wandte sich mit seinen historisch-romantischen Erzählungen 1826—28 der deutschen Geschichte und mit Vorliebe der Zeit des 30jährigen Krieges zu. Die besten seiner Erzeugnisse sind „Die Pappenheimer", „Der Page des Herzogs von Friedland", „Die Vierhundert von Pforzheim" und „Franz von Sickingen". Der poetische Gehalt der Tromlitz und van Veldeschen Schriften war gering, sie interessiren nur durch den Stoff, nicht durch die Behandlung, obwohl diese sich immer noch himmelhoch über die alten Ritterromane erhob. Einer der fruchtbarsten Erzähler dieser Richtung war **Karl Spindler**, er besaß eine erstaunliche und schier unerschöpfliche Phantasie und wenn er sein Talent hätte in Zucht nehmen können, würde er unter den ersten Romandichtern Deutschlands seinen Platz haben. Aber er schrieb leicht und flüchtig, ohne Princip und Consequenz, ganz nach der Laune der Mode, und verflachte in einer wüsten Vielschreiberei die glückliche Gabe, spannend und fesselnd erzählen zu können. In seinen historischen Romanen, wie in dem „Juden" (1827), dem „Bastard" (1829), dem „Jesuiten" (1829) verband er die Elemente der alten Schauerromane mit dem kulturhistorischen Notizenmaterial, das er in Chroniken fand: Zigeuner, Raubritter, Räuber, Astrologen; untergeschobene Kinder, wiedergefundene Söhne, dumme, verschmitzte oder schurkische Pfaffen, das Landsknechtstreiben, Juden-Edelmuth und Juden-Scheußlichkeit, die Vehme, römische Kaiser, türkische Prinzessinnen — dieser ganze Mummenschanz wanderte in interessanten Bildern und Abenteuern an dem Leser vorüber. Spindler erzählte frisch und flott ohne die Reflexionen der Romantiker und Moralisten, seine Handlung bewegte sich stets energisch vorwärts. Seine Charakteristik hatte keine Tiefe, allein sie bot stets eine Figur, welche sich der Phantasie einprägte und die man nicht vergaß. In dem „Invaliden" (1831) entwarf er ein höchst spannendes Gemälde aus der französischen Revolution, ihre Greuel zeichnete er keck und kraß und das Portrait Napoleons kam sogar vortrefflich heraus. Spindler erinnert in der Buntheit und lebhaften Bewegung seiner Handlung an Fouqué; er stellte dem christlichen Romantiker gegenüber den Fortschritt dar in dem Uebergang von der Sage zur Geschichte, von blassen Phantasietypen zu lebendigen menschlichen Charakteren.

An Bildung überlegen war seiner Erfindungsgabe der Autor des „Scipio Cicala“ (1832), Philipp v. Rehfues, der Italien zum Schauplatz seines Romans wählte und eine Reihe fesselnder Bilder aus der geschichtlichen Vergangenheit Neapels entrollte. Rehfues erzählte spannend und farbenreich, er wirkte mit allen möglichen romantischen Effekten und traf auch ziemlich glücklich das Zeitcolorit der spanischen Herrschaft in Neapel. In seinen späteren Romanen war er nicht so erfolgreich.

Wir stehen hier an der Schwelle einer neuen Zeit für den historischen Roman sowohl wie für den Roman überhaupt. Der historische Roman Walter Scotts führte die romantischen Geister aus ihrer idyllischen oder düstern Traumwelt der Wirklichkeit und ihrer Poesie näher. Die Moralisten, die sie in ihren Werken wiederzuspiegeln suchten, waren in Mehrzahl ungesund, unwahr und unsittlich: ungesund in ihrer Empfindung, unwahr in ihrer Phantasie und unsittlich in ihrer Lebensauffassung. Die poetische Weltanschauung der Romantiker war dualistisch; der wirklichen Welt gegenüber verhielten sie sich als echte Pessimisten: selbst das Edelste konnte in derselben nicht aufkommen und wohl ihm, daß es also war, denn erst dadurch trat sein poetischer Gehalt in die Erscheinung und zugleich wurde die Herrlichkeit der erträumten Welt offenbar. Nur unter diesem Gesichtspunkt beschäftigten sich die Romantiker überhaupt mit dem Leben, das zu meistern sie doch die Eigenschaften großartiger Phantasie und blühendster Gestaltungskraft besaßen. Nichts wäre ungerechter, als wenn man ihr Schaffen mit den Schlagworten von Idealismus und Realismus messen wollte, sie waren beides, Idealisten und Realisten, wenn man will sogar Naturalisten. Aber ein innerer Widerspruch verzehrte ihre Gaben und rieb alle Dichterkraft auf; in der Entwicklung der Cultur fiel der Romantik nur die Aufgabe zu, fruchtbare Keime in das 19. Jahrhundert zu streuen und es der Zeit zu überlassen, was davon aufging. Die Romantik ist der große Stimmungsaccord, welcher unser Jahrhundert einleitet und dessen Schwingungen langsam verhallend selbst bis in das bewegte Leben unserer eigenen Tage hineinklingen.

Zweiter Abschnitt:

Das Revolutionszeitalter 1830—1848.

1. Die Jungdeutschen.

Den Zeitabschnitt von 1830—1848 schließen Erschütterungen des politischen und socialen Lebens in den europäischen Staaten ein, welche der Epoche ihren Charakter geben. Am spätesten hat die deutsche Nation die Entladung des revolutionären Dranges gesehen, aber was 1848 ausbrach, die Revolution der Gewalt, war schon durch eine Revolution des Geistes eingeleitet worden. Der Geist der Unruhe ist in diesem Zeitalter heimisch und steckt auf allen Thürmen und Zinnen seine wehenden Fahnen aus; wo er das Angesicht des Staates nicht verändern kann, verändert er das Bild der Welt in den Köpfen, und ein unseliger Zwiespalt zwischen der Wirklichkeit und dem Gedanken ist seine Folge. Eine eigenthümliche Ironie des Schicksals macht die Jünger des großen Philosophen, der wie in Gottes Geheimnisse eingeweiht die Einheit von Denken und Sein und alles Wirkliche für vernünftig erklärt hatte, zu den Bannerträgern dieses Widerspruchs. Ein neues Geschlecht, an dessen Wiege der Lärm der Napoleonischen Zeit, Schlachtmusik und Kanonendonner ertönt war, betrat jetzt die Bühne. Es stand unter der Nachwirkung großer Erinnerungen, der letzte ersterbende Glanz der Befreiungskriege fiel mahnend auf diese jungen Häupter. Mit jugendlichem Uebermut, voll Phantasie und Thatkraft drängten sich die neuen Gestalten vor, von der neuen Zeit ihre Aufgabe zu empfangen. Es gährte in allen Köpfen von einem schönen weltbeglückenden Traum, aber das Elend der Zeit legte schon

früh eine Krankheit auf das Gemüth der jungen Talente und die aufgeloderte Thatenlust verglomm nur gar zu rasch. Nicht ganz unzutreffend, wenn sich auch mehr die eigene Geistesrichtung darin ausspricht, hat Gutzkow einst diese Stimmung geschildert: „Die Zeit von 1830—1848“, sagt er in einer späteren Ausgabe der ‚Wally‘ „war reich an Bundestagprotokollen, Censurverboten, Einkerkerungen, Lokal-Ausweisungen aus allen Staaten der deutschen Landkarte, aber unter dieser hergebrachten Eisesdecke, der einmal in den Paragraphen der deutschen Regierungspraxis üblichen vier Jahreszeiten, wogte und wallte das Meer, bewegt vom Athemzuge des ewigen Frühlings — die stille Liebe zu allen möglichen Idealen der Menschheit hatte in jener Zeit Jeden ergriffen und gab jener Epoche einen vorzugsweise träumerischen und um so unpraktischeren Charakter, als man in einem Lande ohne Oeffentlichkeit, bei einer Presse mit Censur wirklich zu einer vollkommenen Stubenexistenz im Volke gelangen kann“.

Aber die Hauptsache war doch: der Frühlingswind hatte neue Ideen und Probleme in das abgeschlossene romantische Hindämmern geweht; sie zu lösen empfand die Jugend die Verpflichtung und mit der Verpflichtung auch den Eifer. Die französische Revolution von 1830 schüttete ihre politischen Fragen aus, auf die man auch in Deutschland eine Antwort suchte. Heinrich Heines Witz und Ludwig Börnes Radikalismus entflammten die demokratischen Gesinnungen der deutschen Jugend, sie stellten beide dem noch auf der Bärenhaut von den Freiheitskriegen sich ausruhenden deutschen Michel das französische Volk als eine Art Ideal vor, dem er sich würdig an die Seite stellen müßte. Das Zeitalter der Romantik war national gewesen, jetzt wurde man weltbürgerlich, oder genauer, man schwankte zwischen dem Einen und dem Andern. Dauert ja noch heutzutage der Parteizank an, ob Heine und Börne Deutsche im Herzen gewesen sind oder nicht. Für die Literaturgeschichte besteht dieser Zweifel kaum noch; sie hat den weltbürgerlichen Zug schon längst nicht mehr als Eigenheit einiger leitender Persönlichkeiten, sondern als der Epoche selbst wesentlich erkannt. Die politischen Regungen beherrschten das öffentliche Interesse; man muß es bei Laube nachlesen, mit welchem Jubel die Kunde von dem Ausbruch der Pariser Revolution begrüßt wurde. Die Studenten

liefen aus den Hörsälen unter die Literaten, auch wenn ihnen, wie Gutzkow, eben erst ein akademischer Preis zugefallen war, welcher reizte, die begonnene Bahn fortzusetzen. Ein neuer Schrift-steller-Stand war geschaffen. Früher erweckte die Muse ihre Dichter, man schrieb Verse, um seine Freunde, vielleicht auch die Nachwelt zu entzücken; jetzt warf man sich auf die Prosa und diente anstatt der Muse dem „Zeitgeist", der jedem die Augen über „die Bestimmung des Jahrhunderts" öffnen sollte. Diese beiden Schlagworte, an sich unklar und unbestimmt, mehr schöne Worte als deutliche Begriffe, weil jeder sich etwas anderes unter ihnen dachte, entflammten die Jugend und rissen sie aus der kaum begonnenen Carriere in die Unruhe und Unsicherheit des literarischen und journalistischen Lebens. Der Zeitgeist war leider kein liebevoller Genius, er streute Niemand Rosen auf den Weg, sondern legte ihm Steine des Anstoßes vor die Füße, ja er öffnete dem jungen Literaten sogar freundlichst die Thür des Gefängnisses, wo er wie Gutzkow und Laube Gelegenheit fand, über die „Zeit und ihre Probleme tiefer nachzudenken". Das Brot des Journalisten und Literaten war bitter und es gehörte ein ungewöhnlicher Idealismus, ein lebendiger Glaube an die Menschheit und die Zukunft dazu, um es überhaupt noch schmackhaft zu machen.

Die neuen Ideen des jungen Geschlechts waren unklar, aber die ihrer Widersacher in der Journalistik und Literatur nicht viel deutlicher. In politischer Hinsicht war der Radikalismus lange nicht so stark vertreten wie ein gewisser zahmer Liberalismus. Die Begeisterung klammerte sich an ein Wort „Freiheit", ohne über ihren Inhalt tiefer nachzugrübeln. Mit den neuen politischen Begriffen kamen auch neue sociale Anschauungen von jenseits des Rheins. Wie man dem Adel als Stand den Krieg erklärte, nicht den Edelleuten und schönen Gräfinnen, für welche das Herz der Jugendlichen noch immer eine Schwachheit besaß, so setzte man unter dem Einflusse des französischen Socialismus, des St. Simonismus und der leidenschaftlichen Romane der George Sand die Stellung der Geschlechter in eine neue Beleuchtung. Die Ehe wurde plötzlich ein „Problem", das neu gelöst werden mußte, wenn anders man vom Zeitgeist recht erleuchtet war. Nicht der Mann allein, auch das Weib hatte seine Herzensrechte geltend zu machen. So tauchte als neues Schlag-

wort die „Emancipation des Fleisches" auf, die Befreiung der Sinnlichkeit aus den Beschränkungen der Sitte, den Vorurtheilen der Philister, den dogmatischen Geboten des religiösen Cultus. Hier entdeckte man einen alten, verschütteten Gedanken in der deutschen Literatur nur von Neuem, man fand den Weg zurück zu Heinses „Ardinghello", dem Roman der schönen Lüsternheit, und zu der philosophischen „Lucinde" Schlegels. Im Ganzen trieb man mit dieser Emancipation mehr das Spiel übermüthiger Dialektik, welche der philiströsen Welt gern in's Gesicht schlägt, als den Kultus der sinnlichen Leidenschaft, in der sich überschäumende Lebenskraft Bahn bricht. Wie gegen Staat und Gesellschaft nahm die neue Schule auch der Kirche und ihrer Lehre gegenüber eine andere Stellung ein. Die klassische Zeit war entweder pietistisch oder indifferent — man denke an Goethes Auslassungen über das Christenthum, die ihn zu dem „göttlichen Heiden" stempelten, — die Romantik hatte sich von christlicher Gesinnung so durchdrungen, daß sie zuletzt in katholischen Kapellen zu der Mutter Gottes betete. Das neue Geschlecht nahm den Glauben ernster. Sich ihm willig hinzugeben, widerstritt gewissen Forderungen und Folgerungen der Vernunft, ihn ganz bei Seite zu setzen, war einmal zu unpoetisch und dann lehnte sich eine gewisse Empfindsamkeit dagegen auf. Man kämpfte in sich einen harten Kampf, den nur die praktischeren Naturen leicht und glücklich überwanden, während andere schwer wie Jakob einst mit ihrem Gotte rangen und nie ganz zu einer inneren Ruhe über diese Fragen kamen. Aber in diesen Seelenkämpfen, diesen Anfällen eines unbefriedigten Skepticismus gewann man doch die Kraft, den schönen Gedanken der Toleranz darum um so eindringlicher den Zeitgenossen vorzuhalten. Die Romantik drohte unser klassisches Erbe: die Idee der Toleranz und der Humanität als ihres Zieles dem 19. Jahrhundert zu rauben; auch wenn der jungdeutschen Schule nur das Verdienst bleiben sollte, auf dieses Erbe den Blick der Nachwelt zurückgelenkt zu haben, so hat sie ihrer Zeit genug gethan.

Unter einem Fluch hatte indessen dieses neue Geschlecht zu leiden: es war in seiner Jugend ein altkluges Volk, das zu früh reif geworden war, zu schnell auf eigenen Füßen stand und zuviel Ideen an die Dinge heranbrachte, ehe es diese Dinge selbst

kennen gelernt hatte. Das Gebrechen lag in der Zeit selbst. Zunächst verschloß sie dem politischen Interesse die politische Laufbahn, in der allein Urtheil und Erfahrung gewonnen werden. Wenn man ferner, wie Hegel, das ganze Weltgetriebe aus dem Begriff abhaspelte, lohnte es sich dann noch, etwas von den Dingen der Wirklichkeit kennen zu lernen? alle Geheimnisse steckten in den Begriffen und das wunderliche Spiel der Hegelschen Weisheit, welche die Begriffe in einander überschlagen ließ, bildete den Geist des Paradoxen nur noch mehr aus, der in der romantischen Ironie von den Vätern auf die Söhne vererbt worden. Die alte Romantik wurde auf das Heftigste bekämpft, allein die todte erwachte in einer neuen Form. Den Gegensatz einer Wunder- und einer wirklichen Welt hatte man überwunden, dafür gerieth man in einen andern Zwiespalt zwischen Traum und Wirklichkeit. Wie die alte Romantik verhielten sich auch die Jungdeutschen ironisch zu der Wirklichkeit. Sie übernahmen von Tieck den Ton der Ironie, der rasch in die schärfere Färbung der Satire überging. Man setzte seine Ideenwelt der wirklichen gegenüber und verspottete die spießbürgerlichen oder hyperromantischen Gestalten und Gedanken, die in Deutschland noch umherschlichen. In der That wurde dieses Gebiet der Satire von einzelnen Talenten nicht ohne Glück bearbeitet, am genialsten freilich von Heinrich Heine, der in Paris auch über Deutschlands politische Verhältnisse sich mit jenem humorvollen Behagen ergehen konnte, ohne welches die Satire zuletzt trocken und unangenehm wirkt. In dieser Hinsicht war der große Dichter ein rechtes Kind des Glückes: hätte er in Deutschland gedichtet und geschrieben wie die Gutzkow und Laube, mit der steten Aussicht auf irgend eine gastfreundliche Hausvoigtei, vielleicht wären die schönsten Blüthen seines satirischen Witzes nie erwacht und das Gelächter seiner fröhlichen Laune hätte sich sicherlich in dieselben krampfhaften Grimassen verwandelt, durch welche die Jungdeutschen ihre satirische Begabung bekundeten. Denn in Deutschland war der Humor damals todt, man lachte wohl mit den Gesichtsmuskeln, aber es war ein tonloses Lachen. Das Leben schien erbärmlich und nur durch Ironie und Satire konnte der Verstand sich von dem peinigenden Eindruck desselben befreien. Dieser Zwiespalt wirkte auch auf das Gemüth und offenbarte sich hier als „Welt-

schmerz". Byrons geniale Erscheinung blendete alle Geister, er war der Abgott dieser Modernen. Der Weltschmerz trat an die Stelle des romantischen Grausens vor den Nachtseiten der Natur und an Stelle der Sehnsucht nach der blauen Blume erhob sich Sehnsucht nach einem unbekannten, unnennbaren Gut. Nur ein Unterschied war zwischen der alten und dieser neuen Romantik; jene floh die Welt, froh eine bessere irgendwo im Himmel oder in der Vergangenheit zu finden, diese voller Beziehungen auf das wirkliche Leben geberdete sich in ihrer Sentimentalität als der Märtyrer desselben. Für die alte Romantik war jeder Mensch ein Poet gewesen, da er ja in jedem Augenblick dachte und empfand, trotzdem hatte auch sie die Philister ebenso gehaßt wie die neue, welche jeden, der sich anders benahm als die gewöhnlichen Sterblichen, zum Genie erhob. Das Recept, ein Genie zu sein, war damit gegeben: es bestand vor Allem darin, über alles Mögliche zu philosophiren und in recht ungewöhnlichen Ausdrücken. Man verschmähte die Formen der Prosodie, dieser reflexionsseligen Jugend war die Prosa allein die passendste Form zur Ausgestaltung ihrer Gedanken und Empfindungen, der prosaischen so gut wie der poetischen. Ein böses Muster bot der jetzt hoch gefeierte Jean Paul, der mit der seltsamen Bildersucht und der Einmischung wissenschaftlicher Ausdrücke in seinem Stil vorangegangen war. Einfachheit und Klarheit im Stil waren verpönt und die geschmacklosesten Bilder galten als geniale Geistesblitze.

In keiner Dichtungsart hinterließ dieser neue Geist deutlichere Spuren als im Roman. Der Roman wurde das große Gefäß, in welchem sich die Ideenfluthen von rechts und links sammelten in ihren Widersprüchen und Gegensätzen, aber das Gefäß barst — bildlich gesprochen — unter diesem Drucke. Die Kunstform des Romans löste sich wieder auf in Briefe, Aphorismen, Tagebücher und Berichte, und für einige Zeit war der Einfluß Walter Scotts zurückgedrängt, glücklicher Weise nur für einige Zeit, dann besiegte er auch die Jungdeutschen. Das werthvolle, neue Element des Romans war, daß er nun mit Energie zum wirklichen Leben Stellung nahm und die Mächte desselben zu meistern suchte. Sein Mißgeschick lag darin, daß er selbst die wahren Mächte des Lebens noch nicht kannte.

Im Jahre 1833 sprang wie ein Student frisch und keck H. Laube in die literarische Arena mit einem Roman, der den stolzen Titel „Das neue Jahrhundert“ trug. Aus keinem Werk erkennt man besser die Stimmungen und Tendenzen der damaligen Jugend: es war ein Kreis von Poeten, den der Roman noch ganz im romantischen Stil sich als Helden auserwählt hatte. Das Programm seines Verfassers hieß Goethe, Jean Paul, Heinrich Heine, George Sand, Lamennais, Shakespeare und last but not least Heinse, dessen „Ardinghello“ mit den Stilarten jener andern Meister unverkennbare Spuren in dem Roman hinterlassen hatte. Auf den unbefangenen Sinn wirkt er indessen noch heute wie ein einheitliches und originelles Werk. Seine Fabel war dürftig genug, sein Inhalt bestand nur aus einer Reihe lose verknüpfter Liebesabenteuer. Die Helden lieben alle durcheinander und kreuz und quer; nicht ihre Geliebten, sondern die Liebe ist ihnen Hauptsache und mit kecker Dreistigkeit verhöhnen sie die Treue und leisten sie Meineide in ihren Liebeshändeln. In den Charakteren der Einzelnen kommt sowohl die neue Richtung als auch ihr Gegensatz zum Ausdruck. Valerius ist die Seele der neuen Jugend, ihr Dichter und Philosoph, Hippolyt stellt in seiner stattlichen Erscheinung den genußsüchtigen aristokratischen Lebemann, den Liebeshelden par excellence dar, welchem die Damenherzen unwiderstehlich zufliegen, Konstantin ist der liederliche Falstaff dieses Dichtervereins, Leopold der Kleine der ironische Humorist und in William verkörpert sich die alte Richtung der Romantik. Zur Strafe muß der Letztere denn auch den Sündenbock der Gesellschaft und des Romans spielen. Mehr als die Ereignisse interessiren die Ansichten, die in Briefen und Gesprächen ausgetauscht werden. Der ernste, gesetzte Valerius fesselt am meisten, seine Hauptideen oder Tendenzen packen durch die Frische und die Sorglosigkeit, mit welcher sie die wirklichen Zustände bei Seite setzen. Ungebundenheit, Freiheit, in allen religiösen und moralischen Dingen, ist Valerius' erster Glaubenssatz. Man merkt es, wie sehr er sich an dem nun plötzlich auferstandenen Gedanken der Humanität begeistert hat, und wie die Humanität des Weimarschen Dichters ist auch die seinige dem Christenthum feindlich gesinnt. „Es ist ein größeres Ziel unserer

Richtung“ erklärt er, „gegenüber dem melancholischen Christenthum, das nur die Demuth kennt, die Menschen vollständig zu veredeln und die Veredelten Selbstbeherrscher werden zu lassen. Die Millionen Selbstbeherrscher sind das äußerste Ziel der Civilisation“. Er ist so tolerant, daß selbst der Rationalismus ihm als Intoleranz erscheint, wenn derselbe behauptet, die alleinige Wahrheit zu besitzen. Pietismus und Mysticismus sind ihm verhaßt. Während er die individuelle Richtung in Moral und Religion mit Eifer verficht, ist er in der Politik socialistisch, wurzeln seine Anschauungen in jener Demokratie, welche die individuellen Interessen zurückdrängt und das Wohlergehn der Gesammtheit fordert. Diese Ansicht versteigt sich sogar zu der Hoffnung, daß die Nationalitäten verschwinden, eine Universalrepublik einst auf der Welt bestehen würde, die alle die „Millionen der Selbstherrscher“ vereinigt. Der ganze Stolz der Richtung äußert sich in dem Preis der „Mode“ als der großen Herrscherin auf allen geistigen Gebieten, während die Romantik das Moderne verpönte! Jede neue Bewegung in der Literatur fängt immer mit zwei Schlagworten an: Die Jungen nennen die Alten Philister und rufen energisch zur Rückkehr zu der Natur. Novalis hatte den Wilhelm Meister als philiströs getadelt, hier im „neuen Jahrhundert“ schilt Valerius wiederum die Romantiker „Philister“ und preist die Natur, die stets in allen Aeußerungen und Regungen gesund sei. Der Dichterbund, dem er angehört, beträgt sich denn auch in der That nichts weniger als philiströs und schwärmt für die „Enthüllung des Fleisches“ mit einer Sinnlichkeit, von der bezeichnender Weise eine gewisse Koketterie untrennbar ist. In einer der „schönen Situationen“, um das Schlegelsche Wort zu gebrauchen, tritt Hippolyt, seine Geliebte im Arm, sogar vor den Spiegel, um ihre gemeinsame Gruppe zu bewundern. Aber das Temperament Laubes ist trotzdem zu realistisch und kräftig, als daß es sich allein mit dem „Genuß des Genusses“ in der Lucinde hätte begnügen können, und bei aller Unklarheit der Ideen verleugnet sich nicht das energische Gefühl einer wohl angekränkelten, aber robusten Lebenskraft. Die Charakteristik der Figuren ist nicht besonders tief, sie hält sich mit einer wunderlichen Vorliebe an die Aeußerlichkeiten. Sowie Jemand eingeführt wird, beschreibt ihn der Dichter vom Kopf

bis zur Zehe und bei dem weiblichen Geschlecht verfehlt er nie, einen lüsternen Seitenblick auf den „weißen Busen“ zu werfen. Seine Frauen sind entweder zarte, duldende Wesen, die sich die Untreue ihrer Geliebten nicht besonders zu Herzen nehmen, oder geistreiche kokette Weltdamen wie die Fürstin Constantine, die geradezu die Untreue zum Grundsatz erhebt. Dieser Psychologie angemessen ist der Hymnus des Dichters auf das Weib, „das sich mit Freiheit ergiebt, das stark genug ist die äußeren Nachtheile der Gesellschaft zu ertragen, sobald diese den Betrug gegen sich entdeckt“ — alle übrigen, die in Treue bei dem ungeliebten Gatten ausharren, sind einfach „beklagenswerthe Galeerensclaven der Sitte“. Wenn in diesen Ansichten der Einfluß der Romane von George Sand unverkennbar war, so blieb Laube dafür in gewissen romantischen Zügen seines Romans durchaus deutsch. Valerius muß sich einem maskirten Unbekannten ohne Grund und Ursache zum Duell stellen und schwer verwundet werden. Der Unbekannte erweist sich als der Bruder einer Geliebten, der er die Treue gebrochen hat. Noch eigenthümlicher ist die Ironie, mit welcher der Dichter den Charakter seiner Figuren umbiegt: der sinnliche, abenteuerlustige Hippolyt wird zu einem wahnsinnigen, sentimentalischen Schwärmer, der aus Liebe sogar ins Wasser geht, und der Romantiker William setzt auf einmal die jungdeutschen Emancipationstheorien in die Praxis um, wobei er freilich die bittersten Erfahrungen macht. In diesen Zügen wird die Einseitigkeit der jungdeutschen Ideen durch den Charakter des Dichters selbst richtig gestellt: sie waren seinem Naturell nur angeflogen, der sentimentale Zug des deutschen Gemüths war ehrlicher als der fremde Mummenschanz.

In dem zweiten Band dieses „neuen Jahrhunderts“ läuten die Sturmglocken der französischen Revolution hell und freudig; der Roman hatte eine vorwiegend socialpolitische Tendenz. Anderer Art und Tendenz war das in demselben Jahre 1833 erscheinende Werk Gutzkows „Maha Guru; die Geschichte eines Gottes“. Das merkwürdige Buch ist ein Heinesches Gedicht in Prosa. Es entstammte dem innern Geistes- und Empfindungsleben des Dichters, in dessen jugendlicher Brust die Hegelsche Philosophie einen unruhigen Skepticismus nur genährt und mancherlei Grübeleien über Wahrheit und Wesen des Christenthums

geweckt hatte. Der damalige Kritiker des Stuttgarter Wochenblattes, Menzel, feierte Maha Guru, die spätere Kritik hat es hart und bitter beurtheilt, von allen Jugendwerken Gutzkows ist es trotzdem für unsere Zeit noch das genießbarste. Nach Gutzkows eigenem Bekenntniß sollte der Roman eine objektive, bildliche Darstellung tibetanischer Sitten und Gebräuche sein, in der zugleich eine höhere Idee sich wiederspiegelte. Allein eine Schilderung dieser weltentlegenen Zustände in rein objektiv-realistischer Weise entsprach nicht seinem Geschmack. Sein geistiges Auge wies ihm zugleich bestimmte geistige Verbindungsfäden auf, welche in den grotesken Bildern jenes buddhistischen Kultus hinüberleiteten zu den religiösen und kirchlichen Fragen seiner eigenen Zeit. Das tibetanische Institut des Dalai Lama reizte seine Phantasie, der Stoff gewann aber durch die Analogien mit der christlichen Hierarchie. Man konnte auf gewisse Züge durch eine satirische Verschärfung ein ganz anderes Licht setzen und diese satirische Glossirung wurde dem jungen Dichter, der seine Laufbahn nicht mit Versen, sondern mit Journalartikeln begonnen hatte, zuletzt zur Hauptsache. Er wollte wohl auch Künstler sein, er hatte sich durch allerlei Studien über tibetanische Zustände zu unterrichten gesucht und dachte sich die poetische Ausmalung derselben sehr interessant. Aber man wird die Menschen, die Gutzkow gezeichnet, kaum weder als „echte" Tibetaner, noch als Menschen überhaupt gelten lassen können; nicht naiv, sondern ironisch ist die Darstellungsart. In Paro, einem Flecken in Tibet, besteht und blüht seit langer Zeit eine Götzenfabrik, deren Vorsteher Hali Jong in der Erzschmelzerei ein Künstler ist. Seine Götzenbilder sind berühmt in ganz Tibet, denn sie sind stets auf das sorgfältigste nach dem von der Priesterschaft des Landes festgesetzten Kanon verfertigt. Da entdeckt das Auge Hali Jongs, daß, wenn er ein wenig die Entfernung zwischen Nase und Oberlippe bei seinen Götzen änderte, der künstlerische Eindruck ein weit größerer sei und unbesonnen führte er diese Neuerung aus: die tibetanischen Götzengesichter werden in seinen Händen auf einmal den menschlichen ähnlicher. Das ist aber ein Frevel, welcher den ganzen Zorn der Priesterschaft weckt; es ist ein Eingriff in die geheiligte tibetanische Dogmatik. Die Nase der Gottheit nämlich bezeichnet ihre Allgegenwart: wer also ihre

Nase anders nachbildet, ändert auch ihr Wesen und ihren Charakter. Hali Jong wird aufgefordert, persönlich sich vor der Priesterschaft in der Hauptstadt zu verantworten. Traurig und niedergeschlagen zieht er mit seiner Tochter Gylluspa und seinen drei Brüdern nach Lassa, wo ein großes Autodafé mit seinen Götzenbildern veranstaltet und er selbst in den Kerker geworfen wird. Inzwischen ist der Regent, der die Stelle des Dalai Lama vertrat, gestorben, und die Priesterschaft entdeckt einen Jüngling, in welchem der Gott wieder Mensch geworden ist: Maha Guru, einen Jugendgespielen Gylluspas, der diese eben so heiß liebt wie sie ihn. Man erweist ihm jetzt als Dalai Lama alle vorgeschriebenen tibetanischen göttlichen Ehren und Maha Guru phantasirt sich so in seine Rolle hinein, daß er darüber ganz seine Jugendgeliebte und ihren unglücklichen Vater vergißt. Seine Gotttollheit macht ihn sogar witzig, er weiß auf einmal allen spitzfindigen Einwürfen gegen seine Allmacht ebenso spitzfindig zu begegnen. Hali Jong vertheidigt sich vor seinen Richtern in einer langen glänzenden Rede; hier fallen am häufigsten satirische Streiflichter auf das Christenthum. Was der Künstler in seiner Rede geltend macht, ist das Interesse und das Recht der Kunst gegenüber den willkürlichen Festsetzungen der Tradition. Mit Heftigkeit weisen ihn die Priester zurück, am heftigsten der Großinquisitor: die Tradition sei das heiligste Buch des Glaubens, die Kunst nur ein schwacher Nothhelf der Religion, unveränderbar stehe das ewige Dogma da. Das Ergebniß dieses Redekampfes ist, daß der Künstler Hali Jong zuletzt von den fanatischen Mönchen zerrissen wird. Gylluspa bricht über der Leiche ihres Vaters verzweifelnd zusammen. Maha Guru indessen kümmert sich nicht um diese Dinge. Er sieht seine Geliebte leiden, er duldet die Ermordung ihres Vaters; in dem heiligen Raum seines Palastes sitzend, lebt er als ein unthätiger beschaulicher Heiliger. Seine Göttlichkeit wird seine Schwäche. „Es störte ihn niemals der Gedanke, daß aller Welt an dem Rechte, sich der Ewigkeit gleich zu stellen, eine gleiche Theilnahme gebühre. Alle Erhebungen der menschlichen Seele waren nur für ihn da, nur ihm schlossen sich die Pforten des Himmels auf, er wußte nicht, daß die Offenbarung der Gottheit an alle menschlichen Wesen ergangen war“. Was ihn

von den Menschen unterscheidet, ist allein der Egoismus der Phantasie. Ein Zufall ruft einen Umschwung hervor. Eine Empörung, durch chinesische Ränke veranlaßt, bricht aus, der Palast des Dalai Lama wird gestürmt, dieser selbst nur durch seinen Bruder, einen Schamanen gerettet, der mit ihm in eine Einöde flüchtet. Hier findet er auch Gylluspa, und fortan leben die drei nach der tibetanischen Sitte der Polyandrie in glücklicher Ehe zusammen. Gylluspa lehrt ihn, „die vergangene falsche Göttlichkeit in der wahren Menschlichkeit zu vergessen". Dieser Gedanke sollte überhaupt die Idee des Romans sein, ein recht doktrinärer Satz, der sich wie ein Paragraph aus einer Hegelschen Religionsphilosophie ausnimmt. Der Schluß des Romans wirft ihn auch wieder um: nach dem Tode Gylluspas erklimmt Maha Guru die Spitze eines hohen Berges, und dort, aller Unbill der Witterung ausgesetzt, ohne Speise und Trank, nur versenkt in den Anblick des tiefsinnigsten Körpertheiles, der Nase, harrt er Jahre hindurch aus als ein Heiliger, dem sich der ganze Himmel bereits aufgethan hat.

Die Analyse dieses barocken Stoffes ist nicht ohne Absicht hier gegeben. Man erkennt schon aus dieser Skizze, wie Hali Jong ein größeres Interesse erweckt als Maha Guru, der Künstler menschlicher und verständlicher in seinem grotesken Costüm erscheint als der Heilige. Die innere Entwicklung des Dalai Lama ist sprunghaft, man schiebt ihn wie eine Puppe auf den Thron seiner Göttlichkeit und stößt ihn ebenso wieder herunter. In dem Conflict Hali Jongs liegt dagegen ein tieferes Problem: der Künstler als Reformator der Religion, als Revolutionär gegen die Hierarchie. Wäre der tibetanische Götzendienst nicht so barock und unverständlich oder hätte Gutzkow andere Zustände und Verhältnisse zu dem Weltbilde seines Romans benutzt, die unsern eigenen Anschauungen näher gelegen, Hali Jong wäre eine Figur, die vielleicht nicht so leicht vergessen worden wäre. Sie gehört zu den Grundtypen, die in Gutzkows künstlerischer Begabung lagen. In der Novelle „Der Sadducäer von Amsterdam", in der Tragödie „Uriel Acosta" hat sich dieser Charakter wiederholt als der Kämpfer höherer Tendenzen gegen den Spruch der Satzung. Nur ist es in diesen letzteren die Philosophie und nicht die Kunst, der Jude und nicht der Asiate, die sich wider Priesterherrschaft und Priesterwillkür

auflehnen, Maha Guru war noch nichts als das Experiment eines Talents, das bei seiner lebhaften Unruhe von dem, was ihm am entferntesten lag, sich am meisten angezogen fühlte und auch in diesem seine Eigenart aussprechen mußte.

In Sittenschilderungen romantischer Natur sich zu üben, fehlte es dem jungen Dichter an Fülle innerer Anschauungen, an Harmonie des geistigen Lebens. Er mußte sich schütteln wie ein junger Baum, um Alles, was auf seinem grünen Geäst saß und nistete, den ganzen Maikäferschwarm von Fragen, Anregungen, widerstrebenden Gedanken und sentimentaler Schwärmerei los zu werden. Das geschah in der „Wally", die 1835, zwei Jahre nach Maha Guru, veröffentlicht wurde. Der Roman trug außer dem Eigennamen im Titel noch die Bezeichnung „Die Zweiflerin" und erregte einen Sturm und Aufruhr, den wir heute kaum noch verstehen. Sein äußerer Anlaß war eine interessante kulturhistorische Thatsache: der freiwillige Tod, den Charlotte Stieglitz, die Gattin des Dichters, gewählt hatte. Wir wissen, wie dieses Ereigniß die Zeitgenossen aufregte. Theodor Mundt verherrlichte die Stieglitz und ihre That in einem besonderen Buche: „Madonna oder Unterhaltungen mit einer Heiligen" er feierte gradezu „die christliche Gesinnung", welche dieser Frau die Kraft gegeben, sich in den Tod zu stürzen. Charlotte wollte das ermattende Talent ihres Gatten mit neuem Schwung erfüllen, sie träumte davon, wie ihre unweibliche That sich in die Begeisterung der Poesie umsetzen würde — ein eitler Wahn, eine räthselhafte Verirrung dieser schönen Seele, welche ihre Mitwelt auf das Höchste bewunderte, die Nachwelt aber auf das Tiefste beklagt. Es ist schon darauf hingewiesen, wie sehr in dem neuen Geschlecht das weibliche Element sich hervordrängte, wie es seinen Antheil forderte an den Rechten und Pflichten des Mannes; auch dieser Selbstmord sollte in Wahrheit nur die Gleichstellung der Frau im Reiche des Geistes und der That besiegeln. So faßten ihn die Zeitgenossen auf, so gährte er sich in Gutzkows Gemüth auch zu einer Dichtung aus. „Wally" sollte ein Interesse an den Ideen wie eine persönliche und wie eine Herzenssache darstellen. Das war der psychologische Gedanke des Romans, der daneben freilich noch andere und zwar polemische Tendenzen hatte. Der Autor setzte den Kampf, der im „Maha Guru" gegen das „große,

geistige Phantasma der Jahrhunderte", gegen das Theologen- und Kirchenthum begonnen, in diesem Buche fort. Religion ist den beiden Helden des Buches, Cäsar und Wally, ein „Produkt der Verzweiflung" und aus Verzweiflung hierüber, also aus der Verzweiflung über die Verzweiflung giebt sich Wally zuletzt selbst den Tod. Ein bekannter Theologe, Daumer, bewies damals, daß sie sich aus Religiösität getödtet habe. Die Stimmung jener Tage ist uns fremd geworden, heute erscheint uns Wally als ein forcirter, unmöglicher Charakter, und nur wenn man sich des Todes der Charlotte Stieglitz erinnert, wird die Figur begreiflich. Bezeichnend für die damalige Zeitrichtung bleibt auch der Held; er weist bereits Züge auf, die bei den Jungdeutschen typisch sind. Natürlich ist er „ein genialer Charakter"; hier mit den Worten des Dichters sein Portrait; „Cäsar stand im zweiten Drittel der zwanziger Jahre. Von Nase und Mund schlängelten Furchen, in welche die frühe Saat der Erkenntniß gefallen war, jene Linien, die sich von dem lieblichen Eindruck bis zur dämonischen Unheimlichkeit steigern können. . . Er hatte einen ganzen Friedhof todter Gedanken, herrlicher Ideen, an die er einst glaubte, hinter sich; er fiel nicht mehr vor sich selbst nieder und ließ seine Vergangenheit die Kniee seiner Zukunft umschlingen und jene zu dieser beten. . . Er war reif, nur noch formell, nur noch Skeptiker, er rechnete mit Begriffsschatten, mit gewesenem Enthusiasmus. Er war durch die Schule hindurch und hätte nur noch handeln können, denn wozu ihn seine todten Ideen machten, er war ein starker Charakter". Diese Psychologie der weltmännischen Blasirtheit und des ironischen Skepticismus wiederholt sich bei „Wally" selbst. Natürlich können solche ausgehöhlten Charaktere keine Leidenschaft mehr empfinden; wenn sie sich daher ihre Liebe gegenseitig gestehen, so erfüllt sie nicht das elementare Gefühl, sondern der abstracte Gedanke der Humanität: sie denken beide an ihre geistige Gleichheit, fühlen sich als „Bruder und Schwester". Nichts desto weniger sind sie in ihrer Liebe auch pikant und Wally gewährt dem Geliebten sogar den unverhüllten Anblick ihrer körperlichen Reize, eine Situation, die sich der Dichter sehr unschuldig dachte und die doch sehr frivol war. Es ist der alte Schlegelsche „Genuß des Genusses", der als Motiv dieser berüchtigten Sigunescene in Gutzkows Kopf spukte. Als „starker Cha-

rakter" heirathet Cäsar darauf eine reiche Jüdin, Wally aber legt nach dem Muster der Goetheschen Bekenntnisse einer schönen Seele ein Tagebuch: „Geständnisse über Religion und Christenthum" an, deren skeptische Tendenz Entsetzen erregte. Es mag daran erinnert sein, daß in dem Jahre, wo „Wally" erschien, Strauß sein „Leben Jesu" veröffentlichte. In diesen Bekenntnissen der Wally erklingt das alte Leitmotiv aus „Maha Guru", das im „Uriel Acosta" wiederholt ist: am Untergang des Glaubens sind nur die Priester schuld. Auch sonst war das Buch geschwängert mit Reflexionen; die Schriften der Sand, Lamennais' „Paroles d'un croyant", die Hegelsche Philosophie, der Freisinn eines jungdeutschen Gemüths, romantische Reminiscenzen, Alles, was damals die Zeit ergriff, wurde im geistreichen Spiel gestreift. In künstlerischer Hinsicht war die „Wally" ein herzlich schlechtes Opus, es wurde trotzdem bedeutungsvoll für die gesammte jungdeutsche Schule. Menzel, der Kritiker des „Stuttgarter Morgenblattes", denuncirte in einer Besprechung desselben Gutzkow und eine Anzahl gleichgesinnter Schriftsteller wie Heine, Laube, Wienbarg der Irreligiösität und Franzosenvorliebe, und in seiner Sitzung vom 10. December 1835 setzte der deutsche Bundestag in Folge dieses Artikels die Schriften des „jungen Deutschlands", wie Wienbarg die Modernen getauft hatte, auf den Index. Er erklärte, die Bestrebungen der neuen literarischen Schule gingen darauf aus: „in belletristischen, für alle Klassen von Lesern zugänglichen Schriften die christliche Religion auf die frechste Weise anzugreifen, die bestehenden socialen Verhältnisse herabzuwürdigen und alle Zucht und Sittlichkeit zu zerstören". Der Autor aber mußte auf einige Zeit ins Gefängniß wandern. Die Jungdeutschen waren die Ersten, die unter einem Socialistengesetz zu leiden hatten.

Auch der nächste Roman Gutzkows trägt einen weiblichen Namen als Titel; die „Seraphine" erschien 1838. So wenig wie „Wally" erweckt sie heutzutage noch ein ästhetisches Interesse, ihr Bild hat so viel feine Züge, daß sie schon verblaßt sind, und dann wiederum so schroffe Uebergänge, daß sie unverständlich erscheinen. Wechselnde Reflexe beleuchten es, bald erzählt der Dichter von ihr, bald wird sie uns durch Andere geschildert, ohne daß zwischen diesen Darstellungen eine Uebereinstimmung besteht. „Seraphine" ist die deutsche Gouvernante, die in kleinen

Verhältnissen aufgewachsen, sich in der Welt herumdrücken muß, dabei weder vom Glück noch von der Liebe begünstigt wird. Zwei ihrer Liebhaber sind echt jungdeutsche Charaktere. Arthur ist ein weltschmerzlicher Streber, ehrgeizig, ideal gesinnt, dem aber der „Zwiespalt zwischen Herz und Welt“ schon früh am Leben nagt. Ihm gegenüber ist Seraphine die gefühlvolle Resignirte, die mit ihm einen überaus sentimentalen Briefwechsel führt, sodaß er klagend „die Feder und die Phrase“ für ihr Uebel erklärt. Edmund dagegen wird als das Gegentheil von Arthur geschildert: receptiv, weiblich, hingebend, duldsam und urtheilslos, und ihn behandelt Seraphine deswegen auch entgegengesetzt wie Arthur, indem sie ihm gegenüber kurz, männlich und entschieden auftritt, ohne daß wir begreifen, wie sich dieser Gemüthswechsel erklärt. Wie sie es ausdrückt, ist sie eben sich „selbst ein Räthsel“. Schließlich läuft sie einem rohen Patron nach, dessen Frau sie wird und der sie mißhandelt; sie vernachlässigt ihre Wirthschaft und stirbt bei der Geburt eines Kindes — ein barocker Ausgang, den Gutzkow noch durch einen Hymnus auf seine Heldin krönt. Dem Dichter war ihr Leben und Charakter ein interessantes Problem, inwiefern, beleuchtet der Ausspruch einer andern Persönlichkeit in dem Roman über die Heldin: „Sie haben die Kraft nicht, sich von der hergebrachten Ordnung der Dinge zu befreien. Sie nehmen vielleicht zu öfterem geniale Anflüge und bestimmen sich selbst Ihr Schicksal, sinken aber immer wieder, weil Sie sich hilflos vorkommen, auf die Ebene herab, auf die Natur, die Alles gleich macht und gleichstellt“. Gutzkow nennt das eine treffende Charakteristik ihres Lebens und ihres Sinnes, heute wird man Seraphine nur für ein capriciöses Molluskengeschöpf nehmen, das in seinem Gehirn einen sehr lebhaften Reflexionsapparat besitzt. Trotz ihrer elegisch gedrückten Miene lebt in der Figur nicht ein Fünkchen echter Empfindung. Ueber die Zeitverhältnisse rauscht dagegen wieder ein ganzes Feuerwerk von satirischen und ironischen Ideen herab.

Die „genialen Anflüge“ charakterisiren die Helden der jungdeutschen Schule am besten. In Gutzkows letztem Roman dieser Epoche „Blasedow und seine Söhne“ tritt sogar eine ganze Schaar dieser mit dem Leben im Zwiespalt stehenden Genies auf. Das Werk ist ein Erziehungsroman und weist schon im Stil unverkennbar auf Jean Paul hin, in ihm wird Jedes und Alles be-

rührt: Theologie, Aesthetik, Metaphysik, Politik und Journalistik — und seinen komischen Charakter bestreitet es wesentlich aus den Lächerlichkeiten der deutschen Kleinstaatelei. Gutzkow gab von diesem Roman selbst zu, daß er überall die Spuren ephemerer Eindrücke an sich trage; einen tieferen Gedanken hat er dem Anschein nach nicht durchführen wollen. Der Pastor Blasedow bestimmt den Beruf seiner Söhne nach den Neigungen, die er bei ihnen wahrnimmt, und erzieht sie demgemäß; das Experiment schlägt aber, wie die Folge lehrt, gänzlich fehl. Die Söhne begehen eine Menge dummer Streiche; Oskar der Schlachtenmaler ist der Führer der jugendlichen Bande, ein anmaßender, hochmüthiger und unehrlicher Schelm, den der Dichter dabei mit besonderer Liebe behandelt. Nach manchen Abenteuern zieht die Gesellschaft zuletzt nach Egypten. Einige komische Episoden sind auch hier vortrefflich, wie das Buch überhaupt den Geist Gutzkows nicht verleugnet, aber Alles in Allem wird man weder aus dem Roman, noch aus seinen Helden recht klug. Den letzteren mangelt der geniale Humor, der mit ihrem forcirten Wesen allein versöhnen könnte.

Was bei Gutzkow noch Geist und Empfindsamkeit war, machte sich bei andern Mitstrebenden als Ueberspanntheit und Manier breit. Man wollte um jeden Preis geistreich sein und nahm den Mund recht voll; wer einen confusen Gedanken confus ausdrückte, einen Charakter in das Unmögliche verzerrte oder sonst die Welt auf den Kopf stellte, erwarb das Anrecht, zu der jungen Schule gezählt zu werden. Oft genug hat sich eine solche Erscheinung in unserer Literatur wiederholt: die Nachahmer waren schlimmer als die Vorbilder, nicht jeder Stürmer ist ein Eroberer, mancher bleibt nur ein Dränger, denn nicht jeder Most gährt sich zu einem klaren Wein ab. Die Erzeugnisse dieser Kategorie sämmtlich hier aufzunehmen, hätte wenig Zweck; die „Zwiespältigen“ arteten in die „Zerrissenen“ aus. In seiner Novelle „Quarantäne im Irrenhause“ (1835) gab Kühne einem paradoxen Gedanken Ausdruck, den schon Tieck und Gutzkow — der letztere in seiner Satire „Briefe eines Narren an eine Närrin — behandelt hatte. Er zeigte nämlich die Welt unter den Gesichtspunkten des Wahnsinns und verschob das Bild so, daß Vernunft als Unsinn und Unsinn als Vernunft

erschien. Die romantischen Reminiscenzen mischten sich hier mit der Hegelschen Dialektik. Der Inhalt der Novelle ist dürftig, die Reflexionen gehen Seiten lang hin, wunderliche Combinationen des Verstandes, in die man freilich oft vergebens Sinn und Verstand hineinzubringen sucht. Die Polenbegeisterung der Zeit — man sang den tapfern Lagienka auf allen Gassen — erfüllte wie diese Novelle so eine ganze Reihe späterer Romane mit den „schönen blassen Polinnen"; der polnische Künstler wurde von dieser Periode an ebenso eine stehende Romanfigur wie der Jude, beide als Typen der unterdrückten Menschheit. Es ist hier nicht der Ort, auf die realen Verhältnisse der Zeit näher einzugehen, nur die Reflexe, welche der Roman aufgenommen, beschäftigen uns. Aber es muß gesagt sein, daß auch aus diesen unkünstlerischen Schöpfungen ein warmer Strom von Sympathie für die Unglücklichen des Jahrhunderts in die Massen drang. Vor Allem war der Jude ein interessantes Sujet für diese Richtung. Die Jungdeutschen selbst waren gegen seine Schattenseiten trotz ihrer humanen Principien, trotz Heine und Börne, durchaus nicht blind, aber sie gingen auf seine Verhältnisse ein, sie würdigten ihn nach der Eigenart seiner Vergangenheit, seines Racecharakters, seines Familienlebens, und selbst, wo sie ihn in's Groteske verzerrten, ließen sie seine Vergehen nur die Entartung edler Triebe sein und warfen die Bürde seiner Schuld denen zu, die ihn geknechtet und getreten.

Im Jahre 1838 erschienen E. Willkomm's „Europamüde" und Laubes „Krieger", der zweite Theil des „neuen Jahrhunderts". In beiden ging der jungdeutsche Aufschwung zu Ende: in dem einen Opus verzerrte er sich zu Grimassen, in dem andern Roman verklärte er sich zu männlichem Ernst. Der Grundton der Stimmung ist jedoch in beiden verwandt, hier forcirte Verzweiflung, dort hoffnungsvolle Entsagung. In dem Willkommschen Roman wird eine Galerie von Charakteren gezeichnet, die an den Laubeschen Poetenverein erinnern, nur daß sie alle von Weltschmerz und Skepticismus zerrissen sind. Der „Colossalmensch" Kasimir, ein Dichter, der stets in viehischen Cynismen redet, ein phantastischer Fischerknecht, der ein Virtuos im Geigenspiel, ein protestantischer Priester, den überreizte Sinnlichkeit zum Haß gegen das Christenthum treibt, ein

wahnsinniger Mönch, der zwischen lateinischen Hymnen wollüstige Weisen singt, ein Jude Mardachai und ein Christ Bardeloh, die beide voll wahnsinnigen Grimmes gegen die europäische Civilisation wüthen und zu aberwitzigen Plänen sich verschwören — es ist eine fürchterliche Gesellschaft von Larven und eine Handlung voll gräßlicher, abstoßender Scenen. Europa, ruft der Dichter aus, ist bereits siech und krank, angesteckt von dem Aussatz der Civilisation, ein Land der Verzweiflung und des Marasmus, die Wohnstätte knechtischer Demuth, religiöser Heuchelei und schmählichen Hochmuths. Nur eine Rettung winkt noch, die Flucht hinüber zu dem Lande der Freiheit; in der alten Welt aber ist alles verloren. „Der Geist kann nicht retten, da er ein Sklave der Skepsis, nur die Natur die Unnatur bekämpfen. Sie ist nach Amerika geflohen, wo die Freiheit den Orden der Menschheit in 26 silbernen Sternen auf die Brust geheftet hat". Das ist der Ausgang: Europas Schicksal ist es, „den Kreuztod für die Humanität zu sterben". Was sich in diesem Opus anbahnte, war eine Literatur der Verzweiflung. Weiter konnte man nicht gehen, oder es war mit der deutschen Literatur vorbei.

Zu einer merkwürdigen Reife seiner Anschauungen und Gedanken war glücklicherweise Heinrich Laube gelangt. In dem zweiten Theil des „Neuen Jahrhunderts" wurden „Die Poeten" durch „Die Krieger" abgelöst — es war wie eine Ahnung der wetterschwangeren Zukunft, die sich in diesem Titel aussprach, daß der Ruhm der Dichter dem Ruhm der Krieger weichen sollte. Auf Laube traf zu, was er selbst von seinem Helden Valer in diesem zweiten Theil sagt: „Obwohl der begeisterndsten Gefühle fähig, war doch ein gewisses rationelles Wesen in seinem Innern mächtig, es war zu viel Charakter in ihm, als daß er hätte fortschreiten können, ohne wiederholt zu prüfen". So schritt auch Laube fort, langsam, sorgfältig erwägend und doch energisch, bis er im Leben den rechten Platz für sich gefunden hatte. Die Zerrissenheit der Composition, wie sie seinem ersten und allen Gutzkowschen Romanen eigen gewesen, überwand er durch das Studium des großen Schotten, dessen Einfluß in dem neuen Roman unverkennbar ist. Noch heutigen Tages wird man ihn mit Vergnügen lesen. Er ist einer jener Zeitromane, in denen die Gegenwart den Charakter einer ge-

schichtlichen Katastrophe trägt; daß Polen, nicht Deutschland, der Schauplatz war, erleichterte die objektive Behandlung. Von diesem Buch, kann man sagen, führt eine jetzt schon halbverwehte Spur zu den kommenden Romanen Spielhagens und Freytags. Die polnische Wirthschaft in „Soll und Haben" ist hier noch anschaulicher, jedenfalls umfassender geschildert worden, und die Art Laubes, seinen Helden in den Dienst politischer Ideen zu stellen, erinnert wenigstens an Spielhagens Kunst, wenn sie sich auch nicht mit ihr messen kann. Valer, der Held der „Poeten" hat in überströmender Begeisterung sich der Sache der Polen gewidmet, und der Dichter schildert nun, wie die rauhe Welt der Thatsachen diesen uneingeengten deutschen Idealismus hart mitnimmt. Die Revolution bedeutet für Valer nur eine Reihe von Enttäuschungen, nicht bloß über ihre Erfolge, weit mehr noch über den Charakter der polnischen Nation selbst. Er, der mit seinen hochfliegenden Träumen in aller Geschwindigkeit eine Welt zu erobern gedachte, kehrt hier am Schluß resignirt in seine deutsche Heimath zurück, um sich dort „eine Hütte zu bauen, das Weite auch ferner zu betrachten, aber nur fürs Nächste zu wirken". Der jungdeutsche Widerstreit zwischen Herz und Welt endet mit dem Entschluß, den einfachen, praktischen Lebensaufgaben gerecht zu werden. Der große Traum einer Weltrepublik ist ihm für immer verrauscht und dafür der Gedanke der Nationalität aufgegangen. Nun sieht er die Kluft, die polnisches und deutsches Wesen trennt, und er verzweifelt an dem Schicksal Polens, das keine Nationalität mehr besitzt, und doch in einer fremden nicht aufgehen will. Von diesem Gesichtspunkt aus prophezeihet Valer sogar dem russischen Koloß eine große Zukunft, sobald derselbe einst daran geht, sein nationales Princip in sich auszubilden. Und das Schicksal Polens, es ist ihm auch das Schicksal des Judenthums, dessen Emancipation nicht mehr ist als ein trauriger Zwitterstand: „Der emancipirte Jude zieht ein stechend Hemd auf seinen Leib unter Frack und Weste". Aufgehen soll er darum in der Nationalität seines Landes, seinen Glauben, seine Eigenart ablegen, um nicht so langsam zu sterben wie die polnische Nation. Auf diese Mahnung antwortet freilich der Jude Joel, Valers Freund, der unter dem Fluche seiner Abstammung, ein bitteres Schicksal erleiden muß,

nur das Wort, mit dem ihn seine Verzweiflung aufstachelt; „Vor der Hand will ich schachern“. Es ist, wie man aus dem Roman ersieht, ein rauher Reif auf die jungdeutschen Träumereien gefallen, selbst die Liebesscenen athmen diese Stimmung der Resignation. Die Emancipationsdame, Fürstin Constantine, verlockt wohl Valer zu einem Schäferstündchen, aber die Liebe bewegt und erfüllt nicht mehr sein ganzes Herz. Der feurige Drang, der ihn in die weite Welt trieb, zu leben und zu genießen, verglimmt zuletzt zu leerem Rauch; es ist vorbei mit den tollen Emancipationsideen wie mit dem politischen Radikalismus, der diesen Sohn des neuen Jahrhunderts einst mit so grellem Haß gegen den Adel erfüllte. Jetzt erscheinen ihm die Stände schon als berechtigt, der Verkehr mit dem Adel als eine höhere Sphäre und er spricht das schöne Wort von den „edleren Demokraten, die wohl nicht alle Unterschiede aufheben, sondern sie nur auf richtigere Unterscheidungsmerkmale gründen und die Aussicht auf einstige völlige Ausgleichung eröffnen wollen. Sie glauben an ein zukünftig Aeußerstes der menschlichen Civilisation“.

So zeichnet der Glaube an die Zukunft wie ein helleres Farbenbild sich auf dem dunklen Hintergrunde der Resignation ab. Das war wohl der Standpunkt der Besonnensten, die damals in Deutschland ihre Ideale mit der Gegenwart verglichen und zu dem Ergebniß kamen, daß noch nicht alles verloren sei. Die ruhige Klarheit, mit welcher Laube seine Ideen entwickelt, hebt sein Talent vortheilhaft hervor unter der Menge der genialischen Anflügler; auch darüber war der Dichter zur Erkenntniß gekommen, daß er kein Genie sei, und diese Erkenntniß bewahrte ihn davor, sich als Genie zu geberden. Die Stimmungen, Tendenzen und Enttäuschungen der jungen Generation, welche in den dreißiger Jahren die Oeffentlichkeit zu erobern suchte, nirgends treten sie uns anschaulicher entgegen als in diesem Buche Laubes und nirgends erscheint ihre Ueberschwänglichkeit auch verzeihlicher.

---

2. Immermann.

Ein kräftiges, gesundes Lebensgefühl, die frohe Behaglichkeit des Daseins schien in der jungdeutschen Schule, wie wir gesehen haben, nicht aufkommen zu können. Sie fand keinen Kern im wirklichen Leben und daher in ihm auch keinen festen Halt. Die Resignation erwies sich für sie als der Weisheit letzter Schluß. Daß diese Stimmung sich allein aus den Zeitverhältnissen ergab, nicht ein Mangel des Talents war, erkennt man an einem Dichter, der durchaus nicht zur jungdeutschen Fahne geschworen hatte und dem doch bei der Betrachtung der Gegenwart schwer auf das Herz fiel, wie wenig das Leben ringsum den idealen Anforderungen gerecht wurde.

Ernst Willkomm hatte die Parole „Europamüde" ausgegeben. Karl Immermann erfand das Schlagwort der „Epigonen". Es sollte erklären, was an der Zeit faul, schlecht und erbärmlich sei. „Wir sind", läßt er einen seiner Helden in dem Roman sagen, welcher unter jenem Titel „Die Epigonen" 1836 erschien, „um mit einem Wort das ganze Elend auszusprechen, Epigonen, und tragen an der Last, die jeder Erb- und Nachgeborenschaft anzukleben pflegt". Diese Last besteht ihm einmal in der Fülle von Ideen, „die überall ausgeboten werden, die jedem zur Verfügung stehen, während es dafür an Ueberzeugung fehlt. „Statt dessen ist es Mode und beliebt, von Ansichten zu reden, obwohl man nie die Dinge angesehen, von denen man redet". „Der Fluch des gegenwärtigen Geschlechts", sagt er ferner, „ist, auch ohne alles besondere Leid sich unselig zu fühlen. Ein ödes Schwanken und Wanken, ein lächerliches Sichernststellen und Zerstreutsein, ein Haschen, man weiß nicht wonach? Es ist als ob die Menschheit in ihrem Schifflein auf einem übergewaltigen, Meere umhergeworfen, an einer moralischen Seekrankheit leide, deren Ende kaum abzusehen ist". Mit dieser Lebensansicht kann man nur einen pessimistischen Roman schreiben; bitter hat man Immermann wegen seines Wortes „Epigonen" gegrollt, dem man bald leider einen rein literarischen Stempel gab. Wer die Schriften jener Zeit studirt, wird diesen Ton jedoch nicht unberechtigt nennen. Immermann verkannte das Neue in der jungdeutschen Schule, seine Menschenkenntniß irrte aber nicht, wenn

er sie allein nach ihrem psychologischen Charakter beurtheilt hätte. „Die Epigonen“ sind Bilder aus dem Anfang der zwanziger Jahre Deutschlands, sie waren also kein Gegenwarts-Roman und auch kein historischer, vielmehr bilden sie den neuen Versuch eines großen Zeitromans im Stile „Wilhelm Meisters“. Das Vorbild drängt sich sogar mit seinen Typen fast aufdringlich in die Nacheiferung hinein, allein dieser Rückblick war zugleich auch ein Fortschritt: in den „Epigonen“ öffneten sich große Ausschnitte des realen Lebens wieder dem Blick, die Stände in der Verschiedenheit ihrer Anschauungen und Tendenzen wurden in einer gewissen Objektivität gezeichnet, sociale Strömungen in gewissen Typen festgehalten und verkörpert. Das Werk nannte sich „Familienmemoiren“, es kann mit größerem Recht „Zeitmemoiren“ genannt werden. Der sociale Grundton war freilich bitter und peinlich und es ist überall eine Welt der Anmaßung und des Hochmuths, die kläglichen Schiffbruch erleidet. Immermann greift in das Leben hinein, Stufe für Stufe führt er es vor, mit herben, unbarmherzigen und satirischen Strichen: den Adel, der seinen Vätern gemäß durch den Mummenschanz kindischer Turnierspiele sich in das Mittelalter zurückträumt, den reichen Industriellen, der durch die Macht des Kapitals den privilegirten Stand bedroht und doch ahnungslos dessen Eingriff in seine Familienehre erfährt, den lächerlichen studentischen Demagogismus, welcher über Tod und Leben der deutschen Fürsten in seinen Versammlungen beschließt und vor dem ersten besten Landgendarmen das Hasenpanier ergreift, den intriganten Staatsmann, der die Welt nach seinen Ideen zu lenken meint und dabei Fiasko macht. Sein Held bewegt sich in der Art des Wilhelm Meister durch diese Kreise, die ihm ihre Eigenthümlichkeiten erschließen, und wie jenem naht auch ihm die Liebe in wunderlicher Gestalt: bald ist es eine Herzogin, bald ein Zigeunermädchen Fiametta, eine Wiederholung des Mignon-Charakters, bald eine idyllische Schäferin wie Cornelia, die ihre Herzen an ihn verlieren. Wie „Wilhelm Meister“ fehlt auch ihm indessen die Thatkraft und leider ist er nicht frei von den Zügen innerer Unwahrheit, wodurch auch er zu einem echten Sohn seiner Zeit gestempelt wird. Die Composition des Romans ist unkünstlerisch; so weit und groß das Weltbild war, das Immermann in den „Epigonen“ umfaßte, zu

einer harmonischen Einheit hat er es nicht gestalten können. Die Schlußkatastrophe geht ins Gräßliche, wenn sie auch nicht ohne tragische Größe ist: in der Entfesselung wilder Naturkraft und durch die Reden eines Wahnsinnigen bricht das Verhängniß herein, um Schande zu offenbaren und zugleich für ewig zu verbergen. Charaktere, die ihren Schlüssel im Verstande tragen, sind am besten gezeichnet; die leisen und feinen Schwingungen des weiblichen Gemüths, die dessen Poesie ausmachen, hat Immermann weder in seiner Cornelia noch in seiner Mignon-Fiametta wiedergegeben; was er an der letzteren am besten schildert, ist das Aeußerlichste: die Tanzkunst.

In dem satirischen Pessimismus des Dichters trat mit Schärfe ein besonderer Zug hervor, der noch nicht berührt wurde: die Opposition gegen den Industrialismus. Auch die Jungdeutschen predigten gegen die Macht des Goldes, bei Immermann müssen sogar die Fabriken zuletzt vom Erdboden wieder verschwinden und über ihren Grund der Pflug hinweggehen. Er haßt sie weit mehr als den kindischen Feudalismus, den sein Herzog repräsentirt. Sein Blick war nicht hell und ungetrübt genug, um aus den rauchenden Schloten einen der Athemzüge des neuen Jahrhunderts zu erkennen. Aber das Verhältniß der Stände zu dem Industrialismus, wie er es seiner Zeit entnahm, weicht doch von den Anschauungen unserer Gegenwart ab. Der Kampf vollzieht sich bei Immermann nicht zwischen Proletariat und Kapital — von diesen Schlagworten ist diese Epoche noch frei — er ist vielmehr das Duell zwischen dem ersten und dem zweiten Stand, Geburts- und Geldaristokratie messen sich mit einander, suchen sich einander zu vernichten und der Sieg fällt bei Immermann weder der einen noch der anderen Seite zu, sondern einem Dritten, in welchem sich ihre Gegensätze scheinbar versöhnen.

Das Talent Immermanns zur Satire entfaltete sich in ganz eigenartiger Weise in seinem zweiten Roman „Münchhausen, eine Geschichte in Arabesken“ (1839). Man hat über der Dorfgeschichte, die der Roman enthält, seinen satirischen Charakter vielleicht mit Unrecht vergessen, wir Deutschen sind bitter arm an satirischen Werken und nur in kurzen, gereimten und ungereimten Epigrammen pflegen wir die Erstlinge unseres Witzes abzulagern. Daß ein Fischart ein Deutscher war, wäre wohl schon vergessen, wenn

nicht ein Vischer uns durch seinen congenialen Geist daran erinnert hätte. Das Loos des Satirikers lockt freilich selten; er stiehlt dem Tage, dem Jahre, der Mode seinen Stoff und muß fürchten, mit dem Jahr und der Mode auch selbst aus dem Gedächtniß zu schwinden. Aber wenn uns heute die Maßman und Consorten, auf deren Rücken Heinrich Heine die vollgewichtigen Dukaten seines Witzes prägte, kaum noch Bekannte sind, mit welchem Vergnügen lesen wir nicht diese boshaften Hiebe auf das teutonische Philisterthum! Die Satire Immermanns hatte freilich zwei Mängel: sie war zu gelehrt und zu wenig von einem behaglichen Humor gesättigt. Sein Held Münchhausen sollte den großen Lügengeist seiner Zeit versinnbildlichen, eine vortreffliche Idee, aber es war ein Fehler, wenn er den Lügenhelden bei einer so wunderlichen Familie wie der des verarmten Barons von Schnickschnackschnur festhält. Der alte Baron, die wunderliche Emerinta, der verrückte Schulmeister Agesilaus und nicht zuletzt Münchhausen selbst, alle mit Ausnahme vielleicht des prosaischen Bedienten Buttervogel sind Maschinenmenschen, deren künstliches Räderwerk man förmlich schnurren zu hören glaubt. In einzelnen Episoden, die Münchhausen zum Besten giebt wie der berühmten Ziegengeschichte auf dem Helicon, spricht jedoch ein wahrhaft aristophanischer Geist, während die Poltergeister in und um Weinsberg, in denen der Geisterkram des Dr. Justus Kerner verspottet wurde, viel Lärm machten, aber lange nicht die phantasievolle Ausgelassenheit der heliconischen Ziegen erreichten.

Ein großer Vorzug des Romans war, daß er neben diese Münchhausen-Welt der Verneinung eine positive zu setzen hatte. Nichts kann mehr Immermanns realistische Natur, seinen Blick für die Objektivität der Dinge beweisen als die anmuthige in den Roman verflochtene Bauernnovelle von dem Jäger Oswald und der schönen Liesbeth. Aus der überbildeten, rein literarischen Gesellschaft, die von nichts als Philosophie, Religion, Kunst, literarischen und socialen Fragen zu sprechen wußte, flüchtete sich hier der Roman in das abgelegene Dorf der rothen Erde, um von all den Ideen einmal wieder bei schlichten Menschen sich zu erholen, nicht mehr zu reflektiren, sondern zu schildern, nicht mehr geistreich, sondern wahr zu sein. Zugleich war der Gesichtspunkt, unter welchem der Dichter sich diese neue Welt ansah,

ebenso überraschend wie neu: es war nicht mehr der Standpunkt des 18. Jahrhunderts, der für die schöne Ländlichkeit schwärmte, in ihren Menschen Vorbilder der Unschuld und Tugend, glückliche Kinder einer unverdorbenen Natur sah. Vielmehr war der westphälische Bauer, den Immermann in seinen Roman hineinstellte, weder Naturmensch noch von irgend einer Sentimentalität angehaucht; er war der hartköpfige, zähe Aristokrat des Dorfes, der wie nur einer vom Geburtsadel voll Standesbegriffe und Standesvorurtheile steckte, der auf seine Sitte mehr hielt und sie ernster nahm als nur ein Hofmann das Hofceremoniell. So zeichnet der Dichter uns seinen Hofschulzen, und daß wir den Mann liebgewinnen, beruht nicht zum wenigsten gerade auf den Eigenschaften, die ihn uns im wirklichen Leben unerträglich machen würden. Er ist unzart, derb, pfiffig, abergläubisch, selbstsüchtig wie nur Einer; was in ihm auftaucht, wird ihm zum unumstößlichen Entschluß, der selbst vor einem Verbrechen nicht zurückbeben würde, und mit eiserner Zähigkeit hängt er am Recht des Alten, das in jenem Schwert Karls des Großen seinen symbolischen Ausdruck findet. Und wie er sind sie alle, die auf der westphälischen Erde sitzen: gesunde, robuste Naturen, vielleicht durch einige Züge in das Drollige gerückt wie der Küster, oder auch moralisch gesunken wie der Spielmann. Die Liebesgeschichte, die der Dichter in diese Sittenschilderung eingewebt, gehört durch einzelne ergreifende Scenen zu dem Schönsten, was Immermann geschrieben hat und was in unserer Literatur geschrieben worden ist, und doch traf er das Harte, Knorrige, Verstandesmäßige der Bauernnatur weit glücklicher als die poesievolle Naivetät seiner Liesbeth. Einer der störendsten Züge an ihrem sonst so lieblichen Bild ist der Stolz auf ihre Jungfräulichkeit, der mehr ruhmredige Worte findet als poetisch ist. Auch die Heldinnen Lafontaines und Claurens rühmen sich ihrer Tugend, und wenn auch Liesbeth wirklich tugendhaft ist, dieses reflektirende Element in ihr stammt aus dem Hirn des Dichters, nicht aus dem keusch verschlossenen Herzen einer Jungfrau.

So vielen Beifall die Idylle vom Oberhof und seinem Schulzen auch fand, unmittelbar blieb sie ohne Nachahmung. Sie war neben Brentanos „Geschichte vom schönen Annerl und braven Kasperl“ wie ein erstes Veilchen, das die Blumen des Sommers

verkündet. Noch Eins ließ Immermann zugleich vermissen. Den kräftigen Stimmungszauber der Landschaft, den geheimnißvollen Einfluß, welcher den Menschen mit der Scholle, auf welcher er geboren ist, verwandt macht, und der in tausend unbekannten magnetischen Strömungen zwischen ihr und seinem Gemüth, seinen Anschauungen, seinem Handeln besteht, hat Immermann noch nicht in seiner poetischen Eigenart zu erfassen vermocht: ihm kam es nur darauf an, der individualistischen Willkür, die genial mit dem Leben spielte, der modernen Zerrissenheit des Charakters und der ewigen Problemwuth seiner Zeit das Bild einfacher Menschen entgegen zu halten, die, mehr durch die Sitte als ihr Gesetz bestimmt, auf festen, gesunden Füßen standen und in aller Beschränktheit ihres Lebens doch tüchtig und glücklich waren. Die Zeit der problematischen Naturen aber war noch nicht um, noch zogen allerlei Wahngebilde und trübe Nebelgestalten durch die Luft, noch erfüllten sie die Köpfe mit ihren Vorstellungen und Ideen, und nur langsam wich der Geist, welcher um die Wirklichkeit, für die Literatur sowohl wie für die Politik, seinen grauen, verhüllenden Schleier gelegt hatte.

---

3. Die Gräfin Hahn-Hahn und Fanny Lewald.

Die Jungdeutschen hatten das weibliche Geschlecht in den Vordergrund der Literatur gestellt; als sie selbst, des Tendenzromans überdrüssig, sich anderen Stoffgebieten zuwandten, hatten sie den weiblichen Schriftstellern die Feder in die Hand gegeben, um selbst für die „Emancipation des Geistes“ nach dem Muster der George Sand in die Schranken zu treten. Im Jahre 1838, gleichzeitig also mit Gutzkows „Seraphine“ und mit Laubes „Kriegern“, erschien der erste Roman einer Schriftstellerin aus den höchsten aristokratischen Kreisen. Er führte den Titel „Aus der Gesellschaft“ und diese Bezeichnung erweiterte sich dann zu dem Gesammttitel einer ganzen Serie von Romanen, die bis zum Jahre 1846 reichen und von denen wir die hauptsächlichsten zu

betrachten haben. Ehe das große demokratische Jahr 1848 herankam, wurde die Gräfin Ida Hahn-Hahn katholisch; was sie dann schrieb, verlor so ziemlich jede literarische Bedeutung.

Die eigenthümliche Schriftstellerin suchte wie die junge demokratische Generation eine führende Stellung im geistigen Leben der Zeit. Ihre Bildung beruhte auf der Kenntniß französischer und englischer Romane, ihr Ideal lag in der Stimmung der Byronschen Poesie. Damit stellte sie sich in einen gewissen Gegensatz zu den Jungdeutschen, die nicht blos auf George Sand und Byron, sondern ebenso intensiv auf Goethe und Jean Paul, Schlegel und Heinse zurückgegriffen und trotz aller abstrusen Ideen doch den großen Zusammenhang mit der deutschen literarischen Bewegung des Jahrhunderts aufrecht erhalten hatten. Die Jungdeutschen waren weitsichtig, für alles Große und Edle empfänglich, auf welchem Felde es immer gewachsen war, und in ihrem kosmopolitischen Enthusiasmus ehrliche, schwärmerische Deutsche. Die aristokratischen Schriftsteller wie die Hahn dagegen erwiesen sich in literarischen Dingen ebenso ausschließend wie in gesellschaftlichen und neigten viel mehr zur Verehrung des Fremdländischen. Der adligen Schriftstellerin erschien die Demokratie, die allgemeine Gleichmacherei als ein Greuel! Sie spielte sich geradezu als eine Vorkämpferin des Adels auf, und sie ging nicht blos aus Bedingungen ihres Talents, sondern auch aus bestimmten aristokratischen Neigungen nicht über jene gesellschaftliche Sphäre hinaus, welche der französische Begriff „Salon" allein abzugrenzen vermag. Außer der Geburt achtete sie nur das Talent und sie war wenigstens nicht so einseitig, es nur in der adligen Wiege finden zu wollen. Was aber nicht Genie und nicht Edelmann war, konnte ihre Theilnahme nicht erwecken. Ihre Helden sind zum größten Theil, ihre Heldinnen sämmtlich mit einer adligen Krone geboren; wo sie einmal einen Demokraten in einem Roman schilderte, natürlich nur als Nebenfigur, malte sie ihn als einen moralischen Mohren, dem als Verbrechen angerechnet wurde, was ihren adligen Helden und Heldinnen nur Bethätigung genialischer Lebenskraft war. Allein dieselbe Frau, die ihrer ganzen Wesensrichtung nach der jungen Generation feindlich die Stirn bot, stand doch in anderer Hinsicht wiederum mit ihr in Reih und Glied zum Sturmlauf gegen

gewisse Einrichtungen in der Gesellschaft. Wenn ihre politischen Ideen einfach Unsinn waren, so entstammten ihre socialen Begriffe doch derselben Quelle, welche den Gährungsstoff in der neuen Generation vermehrt hatte. Die „Emancipation des Fleisches" nannte sie zwar unsittlich, um so lebhafter trat sie für die „Emancipation des Geistes", d. h. in ihrem Sinne des weiblichen Charakters ein. Mit dem Pessimismus der jungdeutschen Schule betrachtete sie die Bestimmungen der Gesellschaft, welche das Verhältniß des Weibes zum Manne ordneten, die moderne Civilisation schalt sie verweichlicht, feig und schamlos, die Gesellschaft eine große Organisation der Heuchelei. Sie stellte sich der Welt gegenüber nicht mit den Empfindungen des jungen Mädchens, dessen träumerische Unschuld durch die Hast und Last des Lebens aufgeschreckt wird, sondern mit denen der angereiften Frau, welche, über die erste Blüthe hinaus, den Ernst des Daseins kennen gelernt hat und in seinen Untiefen und Strudeln verzweifelnd sehnsüchtig nach einem festen Halt ausschaut. Der Grundtrieb ihres Wesens war ein feiner Egoismus, ja eine kokette Selbstbespiegelung, wenn sie in ihren Frauentypen ihr eigenes Bild immer von Neuem ausmalte. Weil ihrem Sinn die Welt nicht genügte, war diese erbärmlich und schlecht, weil sie selbst genial war und keinen Einklang mit den Gesetzen des Lebens fand, mußte dieses zerrissen und verdorben sein. Wie die jungdeutsche Generation machte auch sie ihre eigene Subjektivität zum Maßstab aller Dinge; daraus entstand „der ungeheure Zwiespalt", welcher auch ihr Leben ohne Genuß verzehrte.

Der Typus ihrer Heldinnen, denn Frauengestalten herrschen in ihren Romanen vor, ist im Grunde nicht originell: die „Lelia" der George Sand (1834) mit ihrem leidenschaftlichen Drang nach dem Glück, nach einem unbekannten Etwas, dieser Frauencharakter voll hoher, edler Empfindungen, dem alle Männerherzen zu Füßen liegen, ohne daß er sich einem ergiebt, war auch Abgott und Vorbild der Dichterin. In mannigfacher Weise hat sie ihn variirt und daß sie immer wieder auf ihn zurückkam, zeigte ihre seelische Uebereinstimmung mit ihm. Die Sand war männlicher, vielseitiger, poesievoller, und doch verknüpfte in der That ein Band geistiger Verwandtschaft die beiden Frauen. Der erste Roman der Gräfin Hahn: „Aus der Gesellschaft" behandelte

drei Liebesverhältnisse von ziemlicher Alltäglichkeit: die Gräfin Ondine — die Namen ihrer Heldinnen hallen im Ohr wie Nachklänge der Romantik — bricht die Ehe und wird dann von ihrem Verführer, dem Fürsten Casimir, schmählich verlassen. Ein junger Bildhauer Polydor wird das Spielzeug einer koketten Gräfin Regina: er glaubt, daß sie ihn liebt, und gesteht ihr seine Liebe, wird aber mit Hohn behandelt und rächt sich dadurch, daß er die Gräfin, als auch die Liebe bei ihr erwacht, schnöde zurückweist. Dieses zweite Verhältniß ist mit außerordentlicher Kunst geschildert und das Motiv für einige hundert spätere Frauenromane geworden. Die Haupt-Heldin ist jedoch die Gräfin Ida Schönholm, die unverstandene, schöngeistige Frau, der in allen Romanen der Hahn wiederkehrende Typus. Ihr und ihres Geliebten Portrait sei hier wiedergegeben, einmal weil sie die überschwängliche Charakterisirung, aber auch feine an Balzac erinnernde Beobachtungsgabe der Dichterin zeigen, und zweitens, weil in ihnen die Grundelemente aller ihrer späteren Charaktere enthalten sind. „Es war ein seltsamer Kopf, gar nicht schön, doch sehr anziehend, der Schnitt einer Madonna, und der Ausdruck einer Sibylle, fatiguirte Züge, die auf mehr als 27 Jahre schließen machten, und ein durchsichtiges, wechselndes Colorit, das der Hauch erster Jugend über sie zauberte, Augen wechselnd im Ausdruck wie die eines Kindes und verschieden im Glanz schillernd wie das Meer, aber zwischen den Augen und im Aufschlage der lang bewimperten Augenlider ein Zug von unaussprechlicher Schwermuth. Lauter Contraste und doch Harmonie, wie in den großen Bildern, welche die Natur vor uns aufstellt".

Dazu das Portrait des Helden; er ist ein Bürgerlicher mit dem schlichten Namen Otto und man sieht ihm nicht an, welchem Stande, welchem Beruf er angehört:

„Sein Benehmen hatte eine durchaus aristokratische Aisance ohne die schlaffe, langweilige Nachlässigkeit der Aristokratie, sein Ton war frei und lebhaft ohne die brüsken, herben, ungalanten bürgerlichen Manieren. In Gang und Haltung war dieselbe Frische und Ungezwungenheit. Der Kopf war prächtig, von jenem marmorfarbenen durchsichtigen Colorit, das blonde Männer nie und brünette höchst selten haben, und das mit dunklen Augen und Haar contrastirend, den strahlenden Lichteffekt hervorbrachte,

der auf Gemälden von Rembrand so häufig und so magisch ist. Wenn er schwieg, war der Ausdruck des Gesichts nachdenkend und sehr ernst; wenn er sprach, heiter, fast übermüthig, weil die sehr kurze, scharfgeschnittene Oberlippe und die blendend weißen Zähne dem Mund einen leisen Anflug von Ironie gaben. Dieser kleine Zug brachte ihn um das Glück, von allen Frauen für einen schönen Mann erklärt zu werden. Frauen hassen nichts so sehr als die Ironie rc."

Der schwermüthige Zug der Heldin, der ironische des Helden sind die „genialen Anflüge", von denen die Charaktere der Hahnschen Romane heimgesucht werden. Sie kehren in verschiedenen Variationen wieder, wobei die Schwermuth der Heldin sich im wachsenden Grade steigert und die Ironie des Helden zuletzt in ein eitles Spiel mit dem Leben, in einen liebenswürdigen, selbstgefälligen oder gar rücksichtslosen Egoismus zerrinnt. In diesem ersten Roman ist der Conflict sehr einfach und doch für die aristokratische Hahn unüberwindlich. Die Hindernisse, welche die beiden Liebenden entdecken, sind auf der einen Seite Ottos bürgerlicher Stand, auf der andern Idas Abneigung gegen die Ehe. Otto findet, daß ihre Seele, die in Musik, Malerei und Poesie dilettantirt, in sein bürgerliches Leben nicht hineinpasse, in dies Leben, welches „wie ein Hühnerhof geschäftig, emsig thätig sei", während sie, „ein armer weißer Schwan sei, der an die kühle, frische Einsamkeit auf seinem blauen See gewöhnt ist". Dies Liebesweh der Beiden wird sehr sentimental ausgemalt, sie trennen sich für immer, ihrem Glück entsagend und nur in der Hoffnung auf eine Vereinigung in einer andern Welt.

„Der Rechte" zeigt, wie selten das Hahnsche Ideal des Mannes auf Erden vorhanden und daß es dann noch seltner zur rechten Zeit sich einstellt. Es blitzen heitere Lichter in diesem Roman auf, welcher das Schicksal zweier Frauenseelen behandelt. Die Gräfin Katharina ist erst an einen rohen Lebemann, dann an einen energielosen, melancholischen Engländer verheirathet: sie ist ein entschlossener Charakter, und sagt sich von beiden los. Als sie den Rechten endlich antrifft, halten er und sie eine Verehelichung für zu spät und beide leben fortan nur in inniger Freundschaft mit einander. Die melancholische Seite des Hahnschen Frauentypus stellt Vincenza dar, die ihr Leid und den ungeliebten

Gatten mit Würde erträgt und stirbt, indem sie die Liebe zu einem Andern in sich bekämpft. Mit Emphase wird die weibliche Treue als etwas Außerordentliches hingestellt. Der Roman enthält jedoch eine Reihe sehr gut gezeichneter gesellschaftlicher Typen. Wenn die weiblichen Figuren Ausbünde von Schönheit sind, so sind die männlichen geistreich und interessant und eine von den letzteren sogar, um einen wirksamen Contrast zu bilden, obenein häßlich. Diesen Gegensatz von schön und häßlich hat die Gräfin noch öfter aufgestellt, da sie eine romantische Laune reizte, gerade das Häßliche zum Träger ihres männlichen Ideals zu machen. Die Sehnsucht nach dem Süden, dem Lande der Citronen und Orangen, die in diesem wie in ihren anderen Romanen sich ausspricht, entstammte nicht blos den Reisen der Dichterin, sie war als Reminiscenz Byronscher Poesie auch ein poetischer Zug; nur Italien konnte das Land rechter Sonne für die Liebe und Leidenschaft sein, während der kalte graue Norden höchstens das Kloster bot, in dem die unverstandenen schönen Seelen ihren Schmerz begraben konnten. Ein solches Loos beschied sie ihrer nächsten Heldin, der „Faustine" in dem gleichnamigen Roman, der wohl nicht ihr bestes Werk, aber doch die Eigenart ihres Charakters am trefflichsten wiederspiegelt. Er enthält die Geschichte einer jungen Gräfin, der bekannten genialen Natur, die, unglücklich verheirathet, von ihrem Liebhaber Andlau sich entführen läßt, darauf von diesem blutenden Herzens sich losreißt, um einem neuen Liebhaber, Mario von Mengen, zu folgen. Nach mehreren Jahren trifft sie ihren früheren Geliebten wieder, geht, von seinem Anblick erschüttert, in ein Kloster und stirbt dort. Wie man sieht, ein Inhalt von nicht großem Interesse; allen Reiz muß der Charakter der Gräfin ausüben und er übt ihn auch aus trotz seiner an Gutzkows „Seraphine" erinnernden Sprunghaftigkeit. Faustine ist eine bewegliche, goldne Natur, capriciös und geistreich, von jenem zarten Humor, der die Liebenswürdigkeit mit leichter Hand aufträgt und sie doch ins Gemüth dringen läßt. Dann wiederum erscheint sie stolz, „sauvage", unabhängig, leidenschaftlich — das alte Gewebe von Widersprüchen, welche die Hahn in ihren Frauenfiguren vereinigt und die allerdings hier den Schein der Lebenswahrheit erreichen. Stärker als in den früheren Typen lebt in Faustine der Drang

nach einer höheren Vollendung ihres Charakters, nach dem unbekannten, zu erringenden Gut: „ihr war das Leben eine Aufgabe, sich zur möglichsten Vollendung durchzuarbeiten und jede Begegnung sollte ein neuer Hammerschlag sein, um das Götterbild aus den rohen Felsmassen befreien zu helfen". Natürlich haßt sie die Ehe: „von einigen Millionen Ehen wird eine aus Liebe geschlossen". „Lieben ist, sich einem Gegenstand weihen, aber muß der Gegenstand durchaus derselbe sein?" fragt sie. Sie liebt Andlau und folgt doch Mario, indem sie sich der Kunst hingiebt, und sie liebt die Kunst, indem sie sich dem Kloster weiht, eine Märtyrerin ihres „Genius" oder wie man drastischer und richtiger sagen könnte, ihrer Einbildung.

Dieser weibliche Typus artet in den folgenden Werken der Dichterin immer ungesunder aus, und in dem Roman „Ulrich" (1841) ist er bereits vollkommen in das Krankhafte gerathen. Wir sehen eine Abenteurerin, die sogar Maitresse eines Ministers ist, als sie mit dem Helden ihr Liebesverhältniß anknüpft. Der überschwängliche romantische Grundzug dieses Frauencharakters hat etwas Hysterisches: sie ist eine ekstatische, erhabene Seele und will durch „Hulderichs" — wie sie ihren Ulrich nennt — Liebe erlöst werden, er soll ihr „Christus" sein. An dieser unnennbaren Sehnsucht krankte die Verfasserin selbst, was Wunder, wenn sie auch ihre Typen mit demselben Drang erfüllte: die Liebe ist die Erlöserin aller Erdenschuld. Eine kaum verkennbare Spur führt mit diesem Gedanken aus den Romanen der Gräfin Hahn hinüber zu den Gestalten Richard Wagners, der diese romantische Empfindungsweise in den Mythus und die Sage zurückversetzt hat. Die Hauptfigur neben den Helden ist aber Margarita, eine stille, einfache Seele; auch in ihrem Gemüth lebt indessen der Genius und treibt sie zu dem, wohin die Hahnschen Heldinnen allein getrieben werden können — zum Bruch der Treue gegen ihren Gatten. Für gewöhnliche Sterbliche ist der Ehebruch ein Verbrechen, für diese große Seelen gehört er zu dem Opferthum ihres Lebens, zu den „Bürden des Genius". Die einzige Figur, die sympathisch wirken könnte, Unica, wird als „conventionell" bezeichnet und verdient damit in den Augen der Dichterin keine tiefere Theilnahme. Der männliche Held, Ulrich, ist ebenso häßlich wie geistreich, vor Allem aber Aristo-

krat vom Kopf bis zur Zehe; in seinem Herzen ruht die Asche einer unglücklichen Liebe; er ist kalt und gleichgültig geworden, und doch lieben ihn Melusine, Unica und Margarita der Reihe nach, einzig seines aristokratischen Airs wegen.

Den höchsten Grad innerer Gespanntheit erreichte der weibliche Typus der Hahn in dem letzten Roman dieser Serie „Sibylle" (1846). Mit der Sibylle waren schon ihre Vorgängerinnen überreichlich verglichen worden, es war also in der Ordnung, wenn eine neue Heldin mit diesem Namen getauft wurde. Sibylle ist der Comparativ von „Faustine" und der Superlativ von „Ida Schönholm"; träumerisch, phantastisch, von heißer Sehnsucht nach dem unbekannten Gut ergriffen, findet sie dasselbe nicht, weil ihr die Wirklichkeit nicht genügt. Ein sentimental-elegischer Ton erfüllt das ganze Buch. Auch Sibylle trifft nicht auf den „Rechten", wenn sie in der Liebe und in der Ehe getäuscht wird, und als sie ihn endlich in ihrem Lehrer, dem genialen Fidelio gewonnen hat, da zeigt es sich, daß auch hier unüberwindbare Hindernisse für ihr Glück sich aufthun. Ruhelos widmet sie sich bald der Wissenschaft, bald der Kunst und bald dem Glauben, ohne von irgend einer dieser idealen Mächte befriedigt zu werden. Ihr Leben ist ein langsames Verbluten, ein Hinsterben der Seele, auch diesmal spielt der „Genius" die Rolle des Märtyrers, welcher die Dornenkrone des Schicksals tragen muß. Das Buch enthält einige vorzügliche Portraits, wie den erwähnten Fidelio und den Grafen Otto. In dem letzteren hat die Gräfin Hahn die andere Hälfte ihrer eigenen Seele portraitirt: er ist eine eitle Natur, deren geniale Anflüge nur der Selbstsucht die Schwingen verdanken, feinfühlig und nervös, ein geistvoller Plauderer und ein unedler Charakter. Keins seiner Gefühle ist wahr, er lebt von der Lüge und Eitelkeit und in einer ewigen Selbstanbetung. Die Stimmung des Romans ist im höchsten Grade unerquicklich. Sie deutet schon auf den Ausgang, den es mit dem Gemüthsleben der Verfasserin selbst nehmen mußte; so weit hatte sie sich von den wahren Empfindungen, die das Leben beherrschen, entfernt, daß ihr nur die Entscheidung blieb zwischen einem halt- und bodenlosen Skepticismus und der blinden Hingebung an die feste Autorität. Wäre sie ein Mann gewesen, so wäre der erstere

Ausgang nicht unwahrscheinlich gewesen, als Weib suchte sie ihren Stützpunkt in der Lehre des Katholicismus.

Die Gräfin Hahn hat auf die belletristische Literatur stärker eingewirkt als man jetzt, wo ihr Name halb verschollen ist, vermuthen möchte, leider im schädlichen Sinne. Aus ihren Büchern stammen die verschrobenen, sentimentalen Figuren des modernen Frauenromans, die Ueberschwänglichkeit der Darstellung, die verzuckerten Portraits, die Unwahrheit der Conflicte und nicht zuletzt die dem deutschen Romanschriftsteller eingewurzelte Neigung, den Menschen erst vom Baron an für romanfähig zu halten. Ueber ihren unsympathischen Zügen darf man jedoch nicht vergessen, daß sie wirklich eine außerordentliche Frau, eine geniale Natur war, deren erhitzte Einbildungskraft leider selbst das Gesunde im Wirklichkeitsleben als krank ansah, aber auch das Kranke noch mit dem Schimmer einer idealen Größe zu umgeben wußte. Die Zeit sorgte dafür, daß auch ihr schriftstellerischer Gegensatz nicht ausblieb, und in Fanny Lewald zeigte sich alsbald die kampfbereite Gegnerin.

Es mag in der Literatur selten größere Gegensätze geben als diese beiden Frauengestalten: die eine bis in die Fingerspitzen Aristokratin, die andere bürgerlich und ganz von den demokratischen Gesinnungen ihrer ostpreußischen Heimath begeistert, die eine vom Protestantismus zum Katholicismus übergehend, die andere Jüdin und das Christenthum, das sie annahm, nur für eine Form erachtend, welche ihr gegenüber dem Gedanken reinen Menschenthums wenig bedeutete, jene in allen Nerven schrullenhaft, exaltirt, kokett, diese gesund und klar im Geiste, voll aufrichtiger Wahrheitsliebe, jene dem Kultus des Byronismus hingegeben, diese in Goethes reifer Männlichkeit ihr Lebensideal sehend. Die Gräfin Hahn war zweifellos als Schriftstellerin bedeutender, Fanny Lewald war es als Frau. Man thut ihr vielleicht nicht Unrecht, wenn man das Beste, was sie auf der Welt geleistet hat, nur in den Anregungen ihrer reinen und lebendigen Persönlichkeit findet. Allein auch Fanny Lewald war in ihren ersten Werken von dem Geist der Epoche beherrscht, der den Namen der großen Französin George Sand trug, und wie die Gräfin Hahn vertiefte sie sich in die Frage der Ehe und des Ehebruchs. Ihr erster Roman „Clementine“

erschien 1842, es folgten 1843 „Jenny“ und 1845 „Eine Lebensfrage“. Diese Romane waren nichts weniger als interessant oder bedeutend, sie bilden nur Denkmäler für die ethische Gesinnung ihrer Verfasserin. Auch hier wird die Forderung gestellt, die Liebe solle die Ehe heiligen, denn eine Ehe ohne Liebe sei schlimmer als die Prostitution. „Ich gestehe dir“, schreibt die Heldin des ersten Romans, Clementine, an eine Freundin, „ich würde das Weib, das augenblickliche Leidenschaft und heißer Sinnestaumel hinreißt, groß finden gegen diejenige, die das Bild eines geliebten Mannes im Herzen sich dem Ungeliebten ergiebt für den Preis seines Ranges und Namens“. Und doch nimmt Clementine, eine Jugendliebe im Herzen, die Hand eines älteren, edleren Mannes an und entsagt nach mancherlei Seelenkämpfen dem wieder auftauchenden ersten Liebhaber: sie will das Vertrauen und das Glück des Edlen, der sie zur Frau erwählt, nicht für immer zerstören. „Eine Lebensfrage“ behandelte dasselbe Sujet mit entgegengesetztem Ausgang: ein Dichter und eine prosaische Frau sind durch das Band der Ehe gefesselt, die Charaktere stimmen in keinem Punkte überein, eine Jugendgeliebte des Poeten bringt eine neue Verwickelung, dennoch glaubt er noch, sich nicht von seiner Gattin trennen zu dürfen, bis er zuletzt doch mit mannhaftem Entschluß die Fesseln bricht. Der Roman trat mit vieler Wärme für die Ehescheidung ein; hier wie im ersteren Werk gehört die Sympathie des Lesers durchaus den Entschließungen der Hauptpersonen. Die Dichterin verbreitete sich in diesen Jugendwerken mit Leidenschaft über alle Dinge, welche ihr Herz und die Zeit bewegten; Gespräch reiht sich an Gespräch, in welchem literarische und sociale Fragen erörtert werden. „Jenny“ behandelte das Thema der Mischehe zwischen Juden und Christen: die confessionellen Verhältnisse werden hier bitter beklagt, die verhindern, daß ein reines menschliches Glück aus ihren Gegensätzen sich entwickeln könne. Der Roman gestaltete damit sich zu einer Anklageschrift gegen den Staat und die Gesellschaft; ihm eine höhere poetische Kraft und Wirkung zu verleihen, gebrach es der Verfasserin selbst an Ursprünglichkeit. Ihre Verstandesnatur faßte Alles klar und richtig auf, allein sie riß auch Niemand hin. In einer nicht üblen Satire „Diogena“ (1847) verspottete sie ihre Nebenbuhlerin, die Gräfin

Hahn, und deren Manier; das Buch war nicht ohne boshaften Witz und Laune geschrieben.

Nach dem Jahre 1848 begann ein neues Stadium in Fanny Lewalds literarischer Entwicklung. Es würde außerhalb dieses Abschnittes liegen und doch ist die schriftstellerische Bedeutung von Fanny Lewald nicht so groß, daß was über sie zu sagen ist, nicht an dieser Stelle gesagt werden könnte. Wie andere Autoren der Belletristik suchte auch sie ihre Menschen- und Lebenskenntniß durch Reisen zu erweitern, mit vielen merkwürdigen Persönlichkeiten kam sie zusammen, viel Merkwürdiges sah und erlebte sie, eine muthige Frau mit klaren Augen, kühlem Kopf und warmem Herzen, und ihr Leben selbst wurde dadurch interessanter als ihre Romane. Jahr für Jahr bis in die jüngsten Tage schrieb sie Roman auf Roman, Erzählung auf Erzählung, achtbares Mittelgut, ohne besondere Leuchtkraft in seinen Farben und daher ohne stärkere Einwirkung auf die literarische Produktion. Bürgerlich gesinnt empfand sie wenig Sympathien für den Adel, dessen Typen sie gern ins Schwarze malte wie in der vielbändigen Familiengeschichte „Von Geschlecht zu Geschlecht“ (1864), wo der natürliche Sohn eines Freiherrn durch die Kraft der Arbeit sich zu der stolzen Höhe des Reichthums emporschwingt, während das Freiherrngeschlecht sich zu Grunde richtet. Ihre Tendenz war stets sittlich und ernst, aber ihr Temperament bis in seine letzte Faser undichterisch. Wie mit ihren Gedanken, so blieb sie auch mit ihren Stoffen gern in der Zeit vor 1848; hier fühlte sie sich gründlich vertraut und hier zeichnete sie die Gegensätze des socialen und politischen Lebens, wie sie dieselben mit ihrem klaren, „goethereifen“ Denken, aus den Gesichtspunkten humaner Weltanschauung ansah. Protestantische und katholische Kreise kamen dabei nicht immer gut weg, und die ehemalige Jüdin verleugnete andererseits nicht das natürliche Gefühl dankbarer Pietät, wenn sie die Lichtseiten des Judenthums mit Eifer in ihren Werken hervortreten ließ. Die treffendste Charakteristik gelang ihr in den Erzählungen, die auf dem Boden ihrer ostpreußischen Heimath spielen. Im Ganzen hat sie in der Frauenbewegung sich ein größeres Verdienst erworben als in der Literatur; das 20. Jahrhundert wird von ihr „Meine Lebensgeschichte“ (1861—62) vielleicht noch mit Interesse lesen, denn an Stelle literarischen

Ruhms ward ihr vom Schicksal jene wirkende Kraft verliehen, die der Dichter mit den Worten preist: „Höchstes Glück der Erdenkinder ist doch die Persönlichkeit“.

---

4. Ausländische Muster (Dickens und Eugen Sue) und ihr Einfluß.

In dem Jahrzehnt 1840—50 waren es die socialistischen Schriftsteller der Engländer und Franzosen, welche die deutsche Lesewelt beherrschten. Eine Fluth von Uebersetzungen überschwemmte den deutschen Lesemarkt: man übersetzte die sensationellen Verbrecherromane des Engländers Ainsworth, die großen, humoristisch-satirischen Werke eines Dickens, die grelle Romantik eines Dumas und Sonlié, die naive, derbkomische Sinnlichkeit eines Paul de Kock, die socialistischen Tendenzromane eines Eugen Sue und der Sand — die deutsche Lesewelt verschlang mit Eifer Alles, was ihr vorgesetzt wurde. Wohl zu keiner Zeit unseres Jahrhunderts, selbst nicht während der Romantik, ist der deutsche Heißhunger nach romantischen Begebenheiten, nach Excessen der Phantasie aus so vielen und verschiedenartigen Quellen gespeist worden, und noch heute dauert die Nachwirkung jener Periode an. Mit diesen fremden Mustern konnte die heimische Produktion nicht wetteifern; es ist kein Zufall, wenn wir alle größeren Talente mit wenigen Ausnahmen sich anderen literarischen Gebieten als dem Roman zuwenden sehen. Gewiß hat die sich steigernde politische Thätigkeit viele der Federn in ihr Lager gelockt, aber die deutsche Einbildungskraft konnte auch gegen die Ausgeburten der französischen Phantasie, gegen die schauerlichen Stoffe und die kräftige Beobachtungsgabe der Engländer nicht aufkommen: man stand nicht blos quantitativ, sondern in einzelnen Fällen auch qualitativ weit diesen fremdländischen Romanschöpfern nach. Auch die Besten wurden durch sie unterdrückt, selbst Werke wie die von Wilibald Alexis, Heinrich König und Sealsfield konnten nicht zu einer größeren Beliebheit sich emporschwingen. Das Publikum war bald der jungdeutschen Tendenzen satt geworden, es hatte genug von Ideen und Tendenzen, von

geistreichen Gesprächen über Politik und Kunst, von Erörterungen über die Berechtigung des Ehebruchs; es wollte sich einmal an dem Stoff sättigen, und frei von der Mühe zu denken, den ungehemmten Ausflügen und Spaziergängen der Phantasie sich hingeben. In den jungdeutschen Romanen war die Gefühlsanalyse zur Hauptsache geworden. Man brachte einige Personen zusammen, ließ sie sich in Briefen und Tagebüchern ausführlich berichten, was ihnen Alles eingefallen sei, und der Roman war fertig. Diese Technik war geradezu kläglich, und sie widersprach dem ersten Gebot epischer Darstellung, Begebenheiten, nicht Empfindungen und Gedanken zu schildern. Selbst in den besten Werken dieser Zeit spürt man die Vorliebe, sich in Abstraktionen zu bewegen und aus dem ruhigen Verlauf der Handlung willkürlich in Seitengäßchen einzubiegen, unter dem glücklichen Bewußtsein, irgend wo und wann schon wieder auf die Hauptstraße zurückzugelangen. Eine so geniale Schriftstellerin die Gräfin Hahn z. B. war, ihre Technik ist einfach kindlich: sie reiht ein Gespräch an das andere ohne besonders markirte Uebergänge, flicht Briefe, Tagebücher und vorgetragene Erzählungen ein und bricht an irgend einem Ende ab. Mit der Kunst des epischen Vortrags war es bei den meisten deutschen Romanschriftstellern noch mangelhaft bestellt und wo diese wirklich glänzender auftrat, vermochte sie doch nicht mit den ungeheueren Erfindungen der Franzosen, mit der seltsamen Charakterisirung der Engländer gleichen Schritt zu halten.

Diese neue ausländische Romanliteratur knüpfte einerseits an romantische, andrerseits an socialistische Tendenzen an. Die amüsanten Ungeheuerlichkeiten, die Alexander Dumas damals unter dem Namen von Romanen bot, und in denen er freilich ein glänzendes Talent bekundete — man denke nur an den „Monte Christo“ und „Die drei Musketiere“ — standen unter der Einwirkung der alten aristokratischen Romantik. Eigenthümlicher waren die neu auftauchenden socialistischen Tendenzen, welche sich in der Belletristik des Auslandes Bahn brachen. Der Roman stieg von den Höhen der gesellschaftlichen Kreise zu den Tiefen derselben herab, um mit grellen phantastischen Streiflichtern diese Welt zu beleuchten. Das Proletariat, das Elend, das Laster wurden seine Themata, die er nicht im Sinne einer scharfen

naturalistischen Wahrheitsliebe, sondern nach den romantischen Gesichtspunkten des Contrastes betrachtete. Das Erbe der Romantik geht in unserm Jahrhundert von Geschlecht zu Geschlecht: vielleicht bezeichnet der Beiname des romantischen seinen Charakter am treffendsten. Die Poesie des Contrastes entdeckte die Tugend im Laster, ja sie fand, daß jedes Laster zuletzt eine Tugend sei. Die Romane Eugen Sues haben in dieser Sophistik am meisten geleistet. Bei ihm kann ein Mädchen wie Fleur de Marie im Verkehr mit dem Auswurf der Menschheit ihre körperliche und seelische Reinheit bewahren; sie schwebt wie ein Engel durch den Koth der Verbrecherhöhlen. Bei ihm werden, wie in den „sieben Todsünden“ die verderblichsten Anlagen die Mittel zu gerechten Thaten: das Böse ist eigentlich nur ein verkapptes Gutes, eine sittliche Eigenschaft, die nur darum unsittlich wirkt, weil sie sich nicht an ihrem rechten Platze befindet. Nicht im Sinne von Mephistos Ausspruch: „Ich bin ein Theil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft“ wird das Laster gekennzeichnet; dieser grandiosen Weltironie, welche Satans Pfeile auf ihn selbst zurückfliegen läßt, steht es bei Sue weit fern. Es ist wie ein Baum mit schönen Früchten, auf die der Autor mit der Belehrung hinweist, daß nicht alle giftig seien, wie man den Kindern vorzureden liebe. Diese Anschauungsweise war uns Deutschen durch die Romantik nicht fremd; in Rinaldo Rinaldini, der in dieser Zeit noch eine Auflage erlebte, besaß man ja aus der klassischen Zeit den tugendhaften Räuberhauptmann. Aber neu war die reale Welt des Verbrecherthums. Die Schurken, Mörder und Banditen saßen nicht mehr in den Felsenklüften Italiens und Spaniens und sangen dort zu der Guitarre, man entdeckte sie jetzt in den Spelunken und Tavernen der Großstadt, und der Romandichter ließ mit einem gräßlichen Wohlbehagen alle diese Typen, die seine Phantasie nicht scheußlich genug ausmalen konnte, an das Licht hervorkriechen. Ein Werk wie Eugen Sues „Geheimnisse von Paris“ hat dadurch einen Erfolg gehabt, der Alles zurück läßt, was der moderne französische Naturalismus verzeichnen kann. Es erschienen wohl einige Dutzend Uebersetzungen in allen möglichen Sprachen, in Deutschland und England warf man sich darauf, es zu copiren und allein in einem Jahr (1844) brachte der deutsche Büchermarkt bänder-

reiche Romanwerke über die Geheimnisse von Berlin, Hamburg, Königsberg, Petersburg, London, Brüssel u. s. w. In allen diesen Machwerken wurde das Verbrecherthum und mit nicht geringer Vorliebe die Prostitution geschildert. Es war ein schauriges Lemurengeschlecht, daß hier seinen Grabgesang anstimmte. Den Romanschriftstellern folgten die Juristen und stellten aus den Akten die Mordthaten, die Biographien der Verbrecher zusammen. „Der neue Pitaval“ von Hitzig und Häring (Wil. Alexis) herausgegeben, war noch das verdienstvollste Unternehmen unter diesen Sammlungen, die den sensationslüsternen Geschmack zu kitzeln suchten.

Mit dem Verbrecherthum kam auch das Proletariat durch die französischen und englischen Schriftsteller, am meisten durch Sue und Dickens, zu literarischen Ehren. Aber wie der sittliche Geist und der realistische Sinn Dickens' das Verbrecherthum ohne die falschen, romantisch schillernden Farben darstellte, mit denen Sue glänzte, so übertraf der Engländer den Franzosen auch in der Schilderung des Proletariats. Beide gingen darauf aus, die edleren Kräfte in der Brust des gemeinen Mannes zu schildern, Licht- und Schattenseiten des Lebens in den niederen Volksschichten wiederzuspiegeln, allein während es dem Engländer Sache des Herzens war, sah der Franzose darin nur eine Sache der Agitation. Er vertrat allein die Schlagworte der socialistischen Bewegung, wie den Engländer das große Gebot der Menschenliebe erfüllte. In beiden wurzelte ein tiefer Haß gegen die Vorrechte gewisser Stände, gegen die niederen Eigenschaften bestimmter Berufsklassen, aber Dickens' Haß war edel, von einem heißen Durst nach Gerechtigkeit entflammt, während Eugen Sues Haß nicht viel mehr war als der rohe Instinkt der Gasse, der dem Neid verwandt ist und nur ein Mittel der Spekulation wird: Dickens spekulirte auf die edelsten, Sue auf die gemeinsten Triebe. Wenn jener der englischen Heuchelei mit unerbittlicher Satire die Larve von dem Angesicht riß, so hetzte dieser die Volksmassen gegen den Jesuitismus. Beide übertrieben, aber die Uebertreibung des großen englischen Schriftstellers entsprang seiner gewaltigen, unaufhörlich ihre Schwingen regenden Phantasie, und die Uebertreibung Sues hatte allein den Zweck, seiner Schilderung eine starke Wirkung zu sichern. Dieser literarische

Industrialismus ließ ihn zwar den größten Augenblickserfolg davontragen, aber sobald man seine Bücher gelesen, war man froh, wenn man diese schrecklichen Bilder vergessen konnte.

Dickens allein hat den „gemeinen Mann“, wie man zu sagen pflegt, jenen Vertreter des Menschengeschlechts, dessen Leben nur saure Wochen und spärliche Feste kennt, in einer für immer mustergültigen Form der Romanliteratur gewonnen. Solche Typen kannte in der gesammten Weltliteratur nur Einer vor ihm: Walter Scott, und wenn man den ästhetischen Werth des Romans erwägen will, darf man nie vergessen, daß nur das Drama Shakespeares eine solche Fülle wirklicher Menschen, individueller Charaktere, immer neuer und reizvoller Typen aufzuweisen hat. Walter Scott übertraf seinen Nachfolger wohl an Gesundheit des Urtheils, an Harmonie der Bildung und an behaglicher Fabulirungskunst; Dickens wirkte dafür bedeutender durch grelle Schlaglichter der Charakteristik und der Handlung, die zwar oft etwas Unkünstlerisches haben, jedoch noch öfter der Ausdruck einer tief aufgeregten, genialen Anschauungsart sind. Er machte die Hauptstadt des britischen Reiches auch zur Hauptstadt des britischen Romans. Er kannte sie — so seltsam der Vergleich erscheint — wie ein Trödler seinen großen bunten Kramladen, und Alles, was seiner Beobachtung darin auffiel, stellte er unter diese Beleuchtung, die auch dem Alltäglichen einen neuen humorvollen Reiz verlieh. So zeichnete er seine Genrebilder: jede Figur steckte ihm voll Kuriositäten und er freute sich so an diesen Eigenschaften, daß er selbst die Schurken ungern in ihrer rohen Widerwärtigkeit enthüllte, daß er der verbrecherischen Seele entweder den — wenn auch nur heuchlerischen — Schein des Wohlwollens und der Liebenswürdigkeit gab oder tief aus ihrem Gemüth noch die verdunkelte Lichtspur des Guten aufblitzen ließ. Das Herz aber wurde ihm weit, wenn er bei den Guten dieser Erde, die arm, aber innerlich glücklich durch das Leben gehen, zu Gaste kam, und der ganze Zauber seiner poetischen Darstellung entfaltete sich, wo ein Kind sein Held wurde, um den schweren Weg von der Unschuld zur Erkenntniß zu wandeln. Er haßte den Adel, das Geld, die Advokaten, er liebte das Volk, die Armuth und die Unwissenheit, die nach ihrem Gefühl, nicht nach Rechtskniffen urtheilt, und kein Spruch glänzte heller

in diesem warmen Dichterherzen, als das Bibelwort: „Selig sind, die da geistig arm sind, denn sie werden Gott schauen!“

Mit Skizzen aus dem Leben der englischen Hauptstadt hatte Dickens seine literarische Laufbahn begonnen, realistische Bilderchen, deren Wahrheit ein gemüthvoller Humor in eine gewisse künstlerische Sphäre hob, die „Pickwickier“ sicherten ihm dann seinen europäischen Ruhm, „David Copperfield“, „Nicolas Nickeby“, „Bleakhouse“, „Barnaby Rudge“ u. s. w. bedeuteten die Höhepunkte seines Schaffens. Aber seine Romane verleugneten nicht, daß ihr Dichter von der Skizze ausgegangen war; sie waren nur eine Reihe heiterer oder ernster Genrebilder, denen er durch Einfügung sensationeller Ereignisse stärkere tragische oder satirische Lichter aufzusetzen verstand. Unter unsern deutschen Dichtern ist E. T. A. Hoffmann ihm vielleicht am meisten verwandt. Der eine mehr Romantiker als Realist, der andere mehr Realist als Romantiker, ist ihnen beiden doch gemeinsam das sprühende, fast dämonische Naturell, mit welchem E. T. A. Hoffmann mehr die Charaktere, Dickens mehr die Natur erfüllt. Die Art, wie der Engländer landschaftliche Stimmungsbilder entwirft, ist geradezu einzig; die Natur bebt und zittert unter den fieberhaft erregten Nerven seiner Helden, tausend Einzelheiten treten uns lebendig und anschaulich vor das Auge, und in ihnen allen wogt das Temperament des Dichters und färbt sie mit seltsamen Farben. So viel man Dickens auch nachzuahmen gesucht hat, in dieser Kunst blieb er unerreicht, und nur wenn wir zu Spielhagens Romanen greifen, finden wir eine ähnliche Kunst, die seelische Stimmung in den Bildern der Landschaft zu reflektiren.

Man kann es ein Gesetz der Literaturgeschichte nennen, daß der Einfluß eines dichterischen Charakters am stärksten erst in der Generation nach ihm hervortritt. Die Gegenwart copirt ihn, aber sie begreift ihn doch nur zur Hälfte. So ist es Walter Scott und nach ihm Dickens in Deutschland ergangen. Die Erwähnung der fremdländischen Meister wie Sue und Dickens war indessen an dieser Stelle notwendig, nicht nur, weil ihre Werke den deutschen Literaturmarkt beherrschten, sondern weil ihr Vorbild alsbald Nachahmung erweckte, die an Dickens anknüpfend, der deutschen Romanliteratur zum Segen, in Sues Fußtapfen ihr zum Unheil gereichte.

Der deutsche Schriftsteller, welcher alle fremden Einflüsse hinsichtlich des Stoffes wie der Ideen in seinen Werken abspiegelte, war Alexander von Ungern-Sternberg. Eine vielseitige, begabte Natur, war er von einer ewigen Ruhelosigkeit und Beweglichkeit. Er wechselte seine literarischen Vorbilder wie manche Leute ihren Glauben und ihre Götter: heute schrieb er kühle, ironische Reflexionen im Stile von Montaigne, morgen realistische Märchen mit humoristischen Gesellschaftsbildern, in denen die Byronschwärmerei höherer Stände karrikirt wurde, dann wieder historische Romane im ausgeprägten Memoirencharakter, gräßliche Schauergeschichten in Tieckschem Geschmack und zuletzt sociale Romane mit den neueren französischen und englischen Tendenzen. Den Jungdeutschen gab er in seiner Novelle „Die Zerrissenen“ (1832) einen neuen Namen, „Galathee“ (1836) war ein Produkt der Zerrissenheit wie Kühnes und Willkomms Schriften, „Psyche“ (1838) ein Ehebruchroman mit George Sandschen Gedanken. Eine Musterkarte aller Stilarten zeigten seine Werke für jede derselben eine gewisse Begabung: er besaß ohne Zweifel Geist, Witz, Phantasie und Gestaltungskraft. Das Bedeutendste leistete er in seinen beiden Romanen „Diana“ (1842) und „Paul“ (1845); sie sind in der Entwicklung des deutschen Romans Bindeglieder zwischen dieser und der nächsten Generation, nicht blos Copien, sondern sogar von eigenen Ideen erfüllt. „Diana“ ist ein Roman in dem sensationellen Charakter der oben gekennzeichneten Verbrecherromane. Die Tochter eines jüdischen Verbrechers, Judith, wird durch Betrug mit einem adligen Kinde vertauscht und als Gräfin erzogen. In die adligen Kreise eingeführt, wird sie die Schwiegertochter eines alten Generals, eines echten „Kreuzzeitungsritters“, dessen historisches Modell sogar angedeutet wird. Dieser hat seinen Sohn erschlagen, Judith ist zufällig Zeugin der That gewesen und als ihr eigner Betrug offenbar wird, droht sie, das Verbrechen des Generals der Welt bekannt zu machen, wenn er sich weigern sollte, sie als Braut seines zweiten Sohnes anzuerkennen. Ihr Mann wird später Gesandter in Rom und ein rachsüchtiger früherer Liebhaber, eine Verbrecherfigur, ermordet sie bei einem Feste. Die Zeichnung dieses weiblichen, starkgeistigen Charakters sowohl wie des Generals ist derart, daß trotz der Verbrechen der Verfasser für sie Sympathie

erregen wollte. Das ist ihm nicht gelungen, da sein Talent nicht ausreichte, um diese Figuren in das Dämonische zu erheben, und so bleibt nur eine gewisse Verwirrung des sittlichen Urtheils als Bodensatz dieser Lektüre zurück. Das Vorbild von Dickens ist in der zweiten Hauptfigur des Romans, Diana, unverkennbar: sie erinnert an die kleinen Helden des Engländers, die durch das Leben geschleift werden, ehe das Glück ihnen blüht. Auch der Haß gegen die Juristen, der in einer stark aufgetragenen Figur eines Advokaten kraß hervorbricht, gegen das Geld und seine Macht, die Eigenart, wie Typen der Adelsklassen und der untern Bürgerschichten in humoristich-satirische Beleuchtung gestellt werden, deuten auf den fremden Einfluß. Ebenso gewisse sensationelle Motive der Handlung, die Sternberg freilich nicht mit dem technischen und phantasievollen Geschick seines Musters verarbeiten konnte. Die originellste Gestalt des Romans ist vielleicht die kleine Dichterin Annette, deren Gemüth zwischen poetischer Ekstase und aufopfernder Selbstlosigkeit so wunderlich wechselt. Noch ein bemerkensvoller Zug sei in dem Roman hervorgehoben. Mit voller Deutlichkeit bezeichnet Sternberg die Haupstadt Preußens als den Schauplatz der Begebenheiten, es weht echte Berliner Luft in diesem Roman, und das Ballfest im Colosseum, die wüsten Zechereien der Lieutnants sind frisch hingezeichnete Skizzen. Die sensationellen Verwicklungen heben sich in ihrer Unwahrheit doppelt unangenehm von diesen flotten, witzigen Crayonstrichen einer scharfen Beobachtung ab.

Sternberg war Aristokrat und wie die Gräfin Hahn von aristokratischen Anschauungen erfüllt; seine besten Schilderungen und Momentbilder entwarf er aus aristokratischen Kreisen. Er wollte indessen mehr sein als Baron, der das Leben genießt, er wollte als Reformator des Adels auftreten, freilich nicht im Sinn der Demokratie, die nach dessen Abschaffung rief, sondern nach den Gesichtspunkten eines bestimmten Ideals. In seinem Roman „Paul" entwirft er dieses Ideal. Sue hatte in den „Geheimnissen von Paris" einen jungen Herzog eingeführt, der sich wie Harun Alraschid verkleidete. Eine ähnliche Idee lag dem „Paul" zu Grunde. Sternbergs Held, ein junger Edelmann, will beweisen, daß der Adel nur dann seines Vorranges würdig ist, wenn er auch an den Leiden und Freuden des gemeinen

Mannes theilnimmt, ihm das Beispiel der Entsagung und Geduld bietet. Ein armer, schlesischer Weber legt diesen Gedanken in Pauls Herz. „Zeigt mir einen Reichen und Mächtigen heutzutage, der sich seines Reichthums und seiner Macht freiwillig entäußerte, und, um uns durch die That, nicht durch schöne Worte zu zeigen, daß es etwas Höheres giebt als Gold und Wohlleben, zu uns herniederstiege, mit uns darbte und die Lehre der Geduld, des Gottvertrauens und der Demuth, die sich so bequem auf einem Polster predigeu läßt, werkthätig unter uns ausübte“. Paul will dies Beispiel geben, er entsagt in der That seiner Officiersstellung, seinem Reichthum, seinem Adel. Zunächst verdingt er sich als Gärtnergehilfe und besucht in dieser Stellung einige communistische Versammlungen, in denen die Propaganda zur Vernichtung der Reichen gelehrt wird. Ein herziges Mädchen verliebt sich in ihn, und da er sie nicht wieder liebt oder vielmehr nicht heirathen kann, — denn innerlich ist er derselbe Aristokrat geblieben, wie vorher — so stirbt sie an ihrer unglücklichen Liebe. Paul wird nach diesem Liebesabenteuer Commis in dem Geschäft eines reichen Handelsmannes, darauf Literat in Leipzig, allein was er überall kennen lernt, ist derselbe Egoismus, dieselbe Gemeinheit. Zurückgestoßen und angewidert kehrt er in seine aristokratische Stellung zurück, übernimmt wieder sein Gut und heirathet. Dieser verworrene Lebenslauf seines Helden giebt dem Dichter reiche Gelegenheit, die gesellschaftlichen Kreise und die Stände zu schildern. Es ist Manches vortrefflich darin, vor Allem wird das Clubleben der Aristokratie mit viel Witz und Laune in humoristischen Schattenrissen gezeichnet. Einige Scenen würden selbst Dickens nicht zur Unehre gereichen. Nur daß der Held, der auszieht, ein Königreich zu suchen, diesmal Nichts als den Esel nach Hause bringt. So bornirt wie Paul in seinen aristokratischen Anschauungen war, bleibt er: seine Theorie wurzelt in demselben von ihm so getadelten Egoismus. „Wehe dem Lande, wehe der Regierung“, ruft er aus, „die den Adel vernichtet, die dem Kaufmann und dem Advokaten den Platz einräumt, den der Edelmann, und nur der Edelmann, würdig besetzt halten kann“. „In Summa: Von Allem, was ist, ist der Adel das Beste. Ein dritter Band des Romans „Paul in der Heimath“ schildert in langen Gesprächen

die Welt- und Staatsordnung nach dem Ideal dieses Aristokraten. Die katholische Kirche wird wegen ihrer Autorität und ihrer Kirchenzucht gegenüber dem Protestantismus gepriesen; die constitutionellen Formen der politischen Verfassung werden geschmäht und nicht zuletzt will dieser ideale Edelmann von einem „einigen Deutschland" Nichts wissen: „nur die Getheiltheit des deutschen Ländergebietes verbürge die Tiefe des geistigen Lebens". Die kreuzritterliche Don Quixoterie jener Zeit — Sternberg wurde eine Hauptsäule der reaktionären Kreuzzeitung — fand in diesem Paul einen fast typischen Ausdruck. Freilich sparten sich die Junker der Wirklichkeit den unbequemen Weg durchs Volk, um zu solchen Anschauungen zu gelangen.

Nicht uninteressant ist es, diese socialen Bilder aristokratischer Auffassung durch ihre demokratische Kehrseite zu ergänzen. In demselben Jahre (1845) erschien der Roman „Weiße Sklaven" von E. Willkomm. War es bei Sternberg die Einwirkung englischer Schriftsteller, die in der Art der Beobachtung und Darstellung sich nicht verleugnete, so wurde die demokratische Richtung durch die socialistische Schule der Franzosen am meisten angespornt. Der Willkommsche Roman trug den Nebentitel „Die Leiden des Volkes", aus dem schon seine Tendenz hervorleuchtete; daneben freilich wurde sie im Roman noch faustdick aufgetragen. Die Gegensätze zwischen gequälten Leibeigenen und grausamen Gutsherren in der Lausitz, zwischen reichen Fabrikanten und hungernden Arbeitern sind in sensationellen Genrebildern ausgeführt, die durch ihre Umgehung künstlerischer Zwecke etwas Beleidigendes haben. Kapital und Arbeit, Adel und Volk, Tugend und Laster werden hier nach den Recepten der Sueschen Sensationsküche verarbeitet. Der Arme ist der Tugendhafte, der Reiche der Schurke, die Prostituirte die Unschuld. Die Schilderungen aus dem Hamburger Unsittenleben sind nicht ohne ein gewisses Behagen wiedergegeben; sie entsprachen jenem Zuge der Zeit, in dem Kehricht des Lasters herumzuwühlen und darin angebliches Gold zu entdecken. Einzelne Kapitel steigern sich ins Gräßliche; das Duell der beiden Brüder an der Spinnmaschine, die Rache, welche die Sünderin Bianka an dem Verführer ihrer Schwester nimmt, sind Situationen, die dem Sue nachempfunden, oder besser nachgeschrieben

sind, da man Derartiges schwerlich nachempfinden kann. Das Mitgefühl für das Volk, das hier seinen Ruf nach der Staatshülfe erhebt, hat leider einen bitteren industriellen Nebengedanken. „Nur Massen", heißt es, „bewirken etwas Großes in unseren Tagen, nur gemeinsamer Hülfeschrei wird beachtet . . . Mit geschlossenen Gliedern können sie den Reihen trotzen und durchsetzen, daß man ihre volle Freiheit anerkenne und sie menschlich behandle". Mit dem Haß gegen den Adel verbindet sich hier der Haß gegen die Maschine: sie ist das schnöde Werkzeug des Kapitals, um das menschliche Gefühl bei Arbeitern und Arbeitgebern herabzuwürdigen, Wahrheit und Irrthum, vielleicht auch Lüge, ringen in diesen Sätzen mit einander. Aus jedem Kapitel spürt man, daß es nicht die Brust war, welche Willkomm beredt machte, nicht das tiefe sittliche Gefühl, das wie ein Urquell des Göttlichen den Dichter ergreifen und mit heiliger Entrüstung erfüllen kann, um der Anwalt der Armen und Elenden zu sein. Diese schöne priesterliche Pflicht des Dichters wurde in diesem Machwerk mißbraucht. Goethe wandte einmal in Beziehung auf die französische Romantik den Ausdruck an, sie sei eine „Literatur der Verzweiflung". Wohin die Suesche Nachtreterei auf unserem Gebiete hätte führen können, dafür sind die „Weißen Sklaven" Willkomms ein trauriges Wahrzeichen. Der Geist wird erstickt durch den literarischen Industrialismus, die Lüge kleidet sich in den Schein der Wahrheit und anstatt der edelsten Triebe erwachen in der Brust die rohen Instinkte des Naturzustandes.

---

5. Willibald Alexis und Sealsfield.

Der historische und der ethnographische Roman.

Im historischen Roman hatte sich, wie wir gesehen haben, bei Walter Scott die Romantik zu einer neuen Form entwickelt, die mit gesundem Gefühl das wirkliche Leben zu umfassen trachtete. Von der Nachahmung allein ging man in Deutschland jetzt, wenn auch immer noch von seinem Einfluß geleitet, zu einer selbstständigeren Entwicklung über. Wenn früher das Mittelalter

die größte Anziehung auf die Romanschriftsteller ausgeübt hatte, so bemächtigte man sich mälig auch der neueren Geschichte, ohne darum der mittleren untreu zu werden. Die Freiheitskriege wurden von dieser Zeit an ein beliebtes Thema der Romandichtung. 1834 erschien L. Rellstabs Roman: „1812“, 1838 Stolles: „1813“. Der letztere Schriftsteller schlachtete in wundersamer Produktivität die ganze napoleonische Kriegszeit in Romanen aus: Elba und Waterloo 1838 — der neue Cäsar 1841 — Napoleon in Aegypten 1844 — Boulogne und Austerlitz 1848 — die Granitkolonnen von Marengo 1852. — Alles lesbare Romane, aber das stoffliche Interesse überwog doch bei ihnen. Andere wie Satori (Joh. Neumann) und Ludwig Storch (Hauptwerke: Kunz von Kauffung 1828, die Kuruzzen 1826, der Freibeuter 1834, die Beguine 1833, — Ein deutscher Leineweber — ein ganzer Romancyklus 1846 bis 1850) setzten die Traditionen der Romantik in ähnlicher Weise fort, wie A. Dumas in Frankreich, freilich ohne das glänzende Fabulirungstalent dieses Romanciers: sie warfen sich auf jeden Stoff der Weltgeschichte, der irgend wie ein hervorragendes Interesse bot, und verarbeiteten die deutsche, englische, französische, italienische Geschichte im romantischen Sinne. Nur das klassische Alterthum war für diese fingerfertigen Fabrikanten eine terra incognita, vor deren Beschreiten man sich hütete. Man empfand den Unterschied zwischen der modernen und antiken Handlungs- und Denkart noch als zu seltsam, als daß man sich getraut hätte, allein aus den Notizen eines geschichtlichen Handbuchs einen Roman zurecht zu zimmern. Am besten wurde man mit der Memoirenliteratur fertig, wie sie namentlich die französische Geschichte bot, und eine ähnliche Behandlungsweise gestattete das deutsche Roccoco des 18. Jahrhunderts, das man jetzt plötzlich entdeckte und in malerischer Weise auszunützen begann. Die Thatsache ist nicht uninteressant; sie beweist, wie sehr dem 19. Jahrhundert bereits der Gegensatz seiner Kultur und Anschauungen mit denen des vergangenen Jahrhunderts zum Bewußtsein gekommen war. Die bunte Mannigfaltigkeit dieses Zeitalters in seinen Sitten, noch mehr in seinem Gedankenleben zog ein so vielseitiges Talent wie A. v. Sternberg besonders an, und Romane von ihm, wie „Saint Sylvan“ 1839 und

„Die gelbe Gräfin“ 1848 geben ein in Ton und Farbe getreues Bild des eleganten Zeitalters. Hier kam nicht blos das Memoire, sondern auch die Anekdote zu ihrem Recht, wenn auch jede poetische Wirkung fehlte, oder gar nicht beabsichtigt war.

Das glänzendste Talent dieser Epoche auf dem Gebiet des historischen Romans tritt in Wilibald Alexis (A. Häring) hervor. Nennt man die großen deutschen Romanschriftsteller, so darf sein Name nicht fehlen. Er ist es allein, den wir Deutsche zur Vergleichung mit Walter Scott anzuführen haben; in Vielem steht er dem großen Schotten nach, aber seine Eigenart wurzelt tief in dem deutschen Empfinden, wenn seine Stoffe auch nur den preußischen, ja eigentlich nur den märkischen Charakter zeigen. Mit glühender Vaterlandsliebe und mit einem weiten historischen Blick hat sich Alexis in die Vergangenheit seiner Heimat vertieft und das Eigne ist: dieser Märker war kein Kirchthurmphilister, kein Lokaldichter. Auch er hielt die Augen immerdar auf das große Ganze, mochte es sich ihm in den Akten der Vergangenheit auch nur als das zerrissene und zerstückelte liebe deutsche Reich römischer Nation darstellen. Alexis' Hauptromane umfassen die Zeit von 1832—56, fallen also wenig über den hier behandelten Hauptabschnitt hinaus. Vor 1832 hatte er einige Romane in Walter Scotts Manier veröffentlicht, denen er keck den Namen des Engländers beilegte. 1832 erschien „Cabanis“, 1840 „Der Roland von Berlin“ — dazwischen kamen Novellen im jungdeutschen Stil wie „Haus Düsterweg“ und andere — 1842 „Der falsche Waldemar“, 1846 „Die Hosen des Herrn von Bredow“ und der „Wehrwolf“, 1852 „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“, 1854 „Isegrimm“ und 1856 „Dorothee“. Die Stärke von Alexis' Darstellungskunst war, kurz und knapp bezeichnet, das historische Genrebild. Seine Romane sind eine Reihe aneinander gefügter Bilder und das Gesetz der epischen Composition, welches Spannung, Steigerung, Höhepunkt, Umkehr und Katastrophe erfordert, wird nicht oft von ihm in mustergültiger Weise gewahrt. Er schlägt bisweilen die Fäden so kraus durcheinander, daß man ihnen nicht genau folgen kann. Die Verworrenheit der romantischen und jungdeutschen Composition hat ihn darin stärker beeinflußt, als sein großes Vorbild; es fehlen seinen Ro-

manen nicht die großen poetischen Gedanken, aber sie stellen sich nicht immer rein und klar vor uns dar. Sein Stil leidet an der gleichen Eigenthümlichkeit und Unart: er vermeidet geradezu die Einfachheit, nimmt gehäufte Ausdrücke, seltsame Bilder und Vergleiche in sich auf und erstickt die Schlichtheit der natürlichen Darstellung. Wo er im Chronikenstil redet, affektirt er eine Treuherzigkeit, die doch bisweilen den Eindruck des Gekünstelten nicht vermeidet. Aber im Einzelnen, in der Composition wie im Stil, ist seine Wirkung oft von wunderbarer Tiefe, die Situation ebenso packend und poetisch wie das einzelne Wort. Derselbe Zwiespalt beherrscht seine Charaktere: manche stehen lebendig und einfach vor uns und das Herz geht uns auf, sobald dieser und jener uns wieder begegnet; andere aber zersplittern sich in einzelne Züge, die, so sehr man sie auch in Gedanken zu einem einheitlichen Bilde zu vereinigen sucht, doch nicht recht zu einem solchen sich verschmelzen lassen wollen. Und gerade die größten und eigenartigsten des Dichters leiden am meisten unter diesem Mangel.

Von der Romantik ging W. Alexis aus, und die jungdeutsche Schule hat sein Schaffen beeinflußt. Man kann namentlich in seinem ersten großen Roman „Cabanis“ nachweisen, wie diese Einflüsse sein reiches Talent, die Kraft des Dichters beeinträchtigt haben. Eine glühende Begeisterung für den großen Friedrich schlägt uns aus diesem Buche entgegen, nur daß das Bild des großen Königs in lauter geistreichen, abstracten Excursen gezeigt wird. Wenn er wirklich selbst auftritt, kommt die Zeichnung nicht über die Anekdote hinaus, welche nur die launenhafte Marotte, nicht aber die Größe des Preußenkönigs kennt. Auch der Hauptheld des Buches, Etienne, fesselt uns am meisten in der Schilderung seiner Knabenzeit: das Berlin unter dem jungen König Friedrich mit seinen humoristischen Stadttypen, die gesellschaftlichen Zustände der französischen Colonie — wie reizend und anmuthig ist das Alles geschildert! Es geht ein Hauch von Dickens Humor durch diese Blätter. Aber als der Held herangewachsen, wird er ein Anderer: die frohe Kindlichkeit des Gemüths ist verschwunden, er ist von Stimmungen abhängig, unter denen die pessimistischen überwiegen. Auch sein Leben, bekennt er, ist „ein Zwiespalt, ein Sehnen, Ahnen, Wollen“, ohne daß er recht weiß, wonach. Die jungdeutsche Zerrissenheit des Cha-

rakters prägt sich mehr in ihm aus, als seinem historischen Zeitalter angemessen ist, und auch die weiblichen Figuren, mit denen er in Berührung kommt, die stolze Eugenie und die geistreiche, emancipirte Amalie muthen uns an wie Gestalten aus dem Salon der Rahel, welche man bekanntlich die Mutter des jungen Deutschland genannt hat. Die Erzählung greift andrerseits im letzten Bande stark in die Romantik zurück, die Geister aus E. T. A. Hoffmanns Phantasiestücken spuken in einzelnen Kapiteln ohne eine ästhetische Nothwendigkeit. Selbst die Figur, nach welcher der Roman benannt ist, der Marquis von Cabanis, ist nicht frei von romantischen Zügen. Dennoch bleibt dieser geschwätzige, stets in Illusionen lebende, gutmüthige Phantast einer der originellsten Charaktere unserer Romanliteratur. Schade nur, daß er nicht ganz in das Humoristische gehoben ist und daß der Eindruck des Grotesken, den er hervorruft, von dem Dichter nicht vollkommen überwunden wurde.

Was aber vor Allem diesen ersten Roman von Alexis auszeichnet: Das Soldatenleben des siebenjährigen Krieges tritt in anschaulichen Bildern vor unser Auge. Da lösen sich die Massen in Individualitäten auf, die uns begreifen lassen, wie der große König mit einem solchen Heer einen solchen Krieg führen konnte. Welch' eine prächtige Figur ist z. B. Gottlieb, Etiennes Bruder, der als liederlicher Patron bei den Soldaten zum Spießruthenlaufen verurtheilt wird, das Leben eines Marodeurs führt und doch für seinen König seinen Riesenleib freudig opfert. Wer im Heer des großen Fritz keine Zucht, keine Moral, oft nicht einmal ein Vaterland besitzt, hat doch einen König, dem sein Blut und Leben gehört. Wenn die Größe Friedrichs II. in seiner Person selbst nicht hervortritt, in dieser Soldateska wird sie offenbar. Wie das Soldaten-, so findet sich auch das bürgerliche Leben glücklich und mit Humor gezeichnet und den Schilderungen im ersten Bande stehen die im letzten nicht nach. Und noch ein anderes Moment geht in diesem Roman, nicht für die deutsche Literatur überhaupt, aber doch für die belletristische, zum ersten Mal auf: das Auge und die Seele der Landschaft. Alexis hat, ehe er sich dem Roman widmete, Reiseschilderungen geschrieben und an den Schönheiten fremder Länder ist ihm das Verständniß für die Poesie der Heimath geworden. Es ist nicht

sein letztes Verdienst, den deutschen Roman auf diese Weise befruchtet zu haben; die ganze fernere Entwicklung desselben sollte noch daran anknüpfen. Er weiß die Stimmung der Landschaft wiederzugeben wie nur ein Genremaler: die schwermüthige, ernste Poesie der Mark hat in „Cabanis“ und in den folgenden Romanen ihren anheimelndsten Ausdruck gefunden. Sie steht nicht da wie der Prospekt einer Bühne, vor dem die Menschen kommen und gehen, sie lebt und webt auch in den Menschen selbst; zäh und fest wie die Kiefer ist auch der Sinn des Geschlechts, das auf dem dürren Boden der Mark sich angesiedelt hat. Mehr als einmal gebraucht Alexis selbst diesen Vergleich. Und er zeichnet in einfachen, kräftigen Strichen das Bild dieses Landstrichs unter allen Wechseln der Witterung, er schildert den Reiz der Haide, des schwarzen Moorlandes, aus Sumpf und Nebel weht es uns mit trübem Athem an. Man kann diese Poesie aus seinen Büchern nachmalen und doch wie wenigen ist es nach ihm gelungen, sie in die ihrigen hinein zu malen. In Italien erprobte sich bisher der Landschaftssinn der Deutschen, wo die Farben hell aufleuchteten, gingen ihnen die Augen auf; jetzt sahen sie, daß auch die kärglichste Heimath ihre Schönheiten hatte.

Nicht blos an der Landschaft, sondern auch an den Werken der Menschen erwies sich dieses glänzende Schilderungstalent. So ist in seinem nächsten brandenburgischen Roman: „Der Roland von Berlin“ (1840) die Schilderung des Rathhauses der Städte Kölln und Berlin ein kleines Meisterstück. Der Roman greift vier Jahrhunderte zurück und behandelt die Aufhebung der alten Stadtrechte Berlins durch Friedrich den Eisernen. Alte und neue Welt ringen hier mit einander, das alte mittelalterliche Recht der Städte mit dem aufkommenden neuen Recht des Landesherrn. In dem Gegensatz des Bürgermeisters Joh. Rathenow zu dem Kurfürsten findet der Conflict eine lebendige Charakteristik. Es ist der feste Glaube des Bürgermeisters, daß das Recht ewig gelten müsse, das verbrieft und untersiegelt ihm und den Seinen geworden, und es ist die innerste Ueberzeugung Friedrichs, daß die allgemeine Wohlfahrt für den Landesherrn höher stehe, als das Recht des Einzelnen. Die Gewalt entscheidet; die Stadt Berlin muß sich dem Kurfürsten vollkommen unterthan geben, der steinerne Roland, das Sinnbild ihres Blutbannes,

des höchsten Stadtrechtes wird durch die Gassen geschleift und in die Spree gestürzt. Damit kommt auch der Hochmuth des Bürgermeisters zu Fall. Er hat seinem Pflegesohn Henning Mollner, einem frischen, aufgeweckten Berliner Gesellen, die Hand seiner Tochter verweigert: sie solle sein eigen werden, wenn der Roland am Brunnen sich von seinem Sitz erhebe und durch die Gassen schreite. Was er für unmöglich hielt, ist nun in Erfüllung gegangen. Ein tragisches Verhängniß ruht auf diesem biederen Charakter; er hält zu sehr am Recht, um sich in die Zeit und ihre Forderungen schicken zu können. So geht die Zeit über ihn hinweg, seine besten Absichten werden mißverstanden und falsch ausgelegt, er, der edelste Bürger seiner Vaterstadt, erntet den Lohn der Verbannung. Allein auch dem Sieger, dem Kurfürsten ist kein dauerndes Glück beschieden: in jahrelangen Kämpfen müht er sich ab, dies harte zähe Volk zu bändigen, und matt und krank zieht er zuletzt aus dem Lande, um in seiner Heimath Franken zu sterben.

Achim von Arnim hat das mittelalterliche Städteleben nicht genauer und vor Allem nicht farbenreicher schildern können als Alexis in diesem schönen Roman. Das Tagen und Berathen der Geschlechter im Rathhause, die Familien-Conflicte dieser Patricier, die Unruhe und der Uebelwille der Gewerke, das Treiben auf den Gassen, die Schwätzereien aus der Barbierstube, mittelalterliche Lustigkeit und Festivitäten, die Schrecken einer Belagerung, Alles das ist in köstlichen Genrebildern ausgemalt und spricht oft mit reizendem Humor. Wie steckt in seinem Henning Mollner die ganze Pfiffigkeit und Durchtriebenheit des Berliner Gassenjungen, aber auch dessen Waghalsigkeit, Unerschrockenheit und zähe Treue. Es war wohl kaum nothwendig, daß der wackre Bursche im Türkenkriege zum Ritter geschlagen wurde, auch so als unadliger Plebejer ist er ein Ritter sonder Furcht und Tadel. Ueber anderen Scenen liegt ein schauerlicher, düstrer Nebelton. Die Brandmarkung der Salome und der rothen Hanne am Pranger, ihr Zusammentreffen mit den Raubrittern ist mit unheimlicher Spannung geschildert. Aus dem dürren Stoppelfeld der Chroniken ist hier ein grüner Teppich des Lebens geworden, Alles steht mit lebendiger Anschaulichkeit vor uns und lebt sich in glänzenden Stimmungsbildern aus.

Ein ganz außerordentliches Problem stellte sich der Dichter in seinem nächsten Werke: „Der falsche Waldemar“ (1842). Es steht dem „Roland von Berlin“ in der Frische der Farben, in dem Reichthum der Einzelheiten nach, aber es ist dichterisch die schwierigste Aufgabe, welche Alexis gewagt hat. Der Held des Buches erinnert an Schillers „Demetrius“, an der verschiedenen Behandlung der beiden Charaktere mag man nicht undeutlich den Unterschied von Drama und Roman ermessen. Das tragische Verhängniß des Demetrius liegt darin, daß er ein betrogener Betrüger ist, der, nachdem er den Betrug erfahren hat, doch seine Rolle fortspielt. Damit kommt in sein Innerstes ein tiefer Bruch, durch den die tragische Katastrophe begründet wird. Der falsche Waldemar ist hiervon frei. Er wird uns von vornherein als der echte gezeichnet und als der echte handelt und benimmt er sich, auch die größten Zweifler an seiner adligen Geburt werden irre und mit ihnen der Leser selbst, obwohl er in das Treiben der Eingeweihten sieht und keine Karte des von Pfaffen und Weibern angesponnenen Intriguenspiels vor ihm verdeckt bleibt. Erst zum Schluß enthüllt Waldemar sein Geheimniß und nun ist es mit seiner Rolle und mit dem Roman vorbei, während im „Demetrius“ grade an diesem Punkte die höchste Spannung eintritt. Der Charakter des Demetrius liegt in jeder Phase seiner Entwicklung offen vor uns, die Seele Waldemars bleibt jedoch ein geschlossenes Buch für uns; erst zuletzt öffnen sich ihre Siegel. Wir sehen in der Exposition des Romans die Mark nach dem Aussterben der Askanier den wilden Einfällen ihrer Feinde preisgegeben, in den Wäldern macht sich das Stellmeiserthum breit, auf den Burgen sitzen die Ritter, nur darauf bedacht, den Bürgern das Vieh wegzutreiben. Kein Herr ist im Lande, Unfriede waltet, das gemeine Volk ist elend und gedrückt. Da raunt das Gerücht durch die Massen, der alte Markgraf sei nicht todt, er lebe noch und werde kommen, seine Herrschaft wieder aufzurichten. Wer dies Gerücht auch in die Welt gesetzt hat, das Volk glaubt daran, denn es braucht den Herren, welcher der Zügellosigkeit steuert. Und er erscheint, eine ehrfurchtgebietende Gestalt, dem alten Markgrafen wunderbar ähnlich; er kennt Alles in der Vergangenheit, selbst die geheimsten Züge von Waldemars Leben, sodaß die Zweifler der Reihe nach

verstummen. Das Recht hat einen neuen Herren, er schlichtet weise und gerecht alle Zwistigkeiten, und vor dem Stuhl des Kaisers, der über seine Echtheit urtheilen soll, vernichtet er seinen Gegner, Ludwig von Baiern, mit der furchtbaren Anklage, was unter dessen Herrschaft aus der einst so blühenden Mark geworden sei. Kaiser und Reich erkennen ihn an, nun aber kommen die, welche ihn als ihren Popanz zu gebrauchen gedachten, und fordern ihren Lohn. Er weist ihren Spott über seine angebliche Echtheit ebenso zurück wie ihre Ansprüche. Obwohl ein Müllerknecht, spürt er doch in sich den Geist des alten Markgrafen, der wie durch Seelenwanderung auf ihn übergegangen: er fühlt sich als echt, denn der Himmel war auf seinem Wege und das Volk glaubt an ihn. Dieses Bewußtsein ist ihm der Beweis seiner höheren Sendung, seiner Berufung. In diesem mystischen Bewußtsein, nicht unähnlich dem Gottglauben der Jungfrau von Orleans, überhebt er sich: er meint, der Sieg müsse bei ihm sein, er prophezeit, und der Ausgang macht seine Prophezeiung zu Schanden. Er wird geschlagen und muß sich seinem Gegner unterwerfen. Räthselhaft und seltsam erscheint ein solcher Charakter und gerade darauf beruht seine epische Wirkung. Entspräche die Ausführung dem Gedankengange, in wahrhaft genialer Weise hätte Alexis das Problem des falschen Fürsten gelöst, wie es der Epiker zum Unterschiede vom Dramatiker lösen mußte. Aber die Art, wie Alexis das Gegenspiel der intriguirenden Partei, der Gräfin von Nordheim und der Geistlichkeit, im Anfang zu stark hervorhebt, beeinträchtigt die Wirkung; anderseits ist die Umkehr, die Ueberhebung in dem Markgrafen zu matt charakterisirt. Die Darstellung bewegt sich hier in etwas flüchtigen Zügen und vor Allem ist der mystische Untergrund des Charakters in seinem entscheidenden Stadium nicht kräftig genug entwickelt: grade am Ende empfindet man die Kluft, welche den Müller Jakob Rehbock von dem gottberufenen Pilger scheidet, am tiefsten.

Wieder ein Jahrhundert vorwärts geht der Dichter in den „Hosen des Herren v. Bredow“ und deren Fortsetzung, dem „Wehrwolf“ (1846). Das erstere Werk ist ein Muster des geschichtlich-humoristischen Romans, in unserer ganzen Literatur stellt sich ihm nichts Aehnliches an die Seite. Kurfürst

Joachim herrscht in der Mark und Ritter Götz auf seiner Burg Hohenziatz, die uns in ungemein anziehender Weise bis in jedes Gemach, in jedes Winkelchen hinein geschildert wird. Der reinliche Bezirk mittelalterlicher Hausfrauentüchtigkeit umfängt uns und wunderbare humoristische Streiflichter fallen auf dies anheimelnde Leben! Der gestrenge Herr von Hohenziatz ist ein biederer Ritter, ein furchtbarer Esser und Trinker, nicht zuletzt aber ein Feind von neuen Hosen. Die dicken, aus Elenshaut gegerbten Beinkleider, die er trägt, sind berühmt im ganzen Lande, er legt sie nie ab und sein Weib, Brigitte, kann sie nur heimlich waschen, wenn der Ritter acht Tage lang einen Rausch ausschläft. In allen Figuren steckt eine prächtige Gesundheit: was ist Brigitte für eine tüchtige, verständige redegewandte Hausfrau, wie anmuthig schalkhaft ihre Tochter, die nicht umsonst den Namen Eva trägt, und wie schüchtern und unbeholfen benimmt sich Hans Jürgen, ihr Anbeter, der doch kein Dummkopf ist. An den Hosen aber hängt eine große Geschichte. Die Junker verschwören sich wider den Kurfürsten, und nur dadurch, daß man ihm die Hosen fortnimmt, wird Götz von der Verschwörung fern gehalten. Sie bringen sein Alibi an den Tag, nachdem Hans Jürgen den Kurfürsten gerettet hat; schon hatte der biedere Ritter sich in seiner Gefangenschaft beschwatzen lassen, etwas einzugestehen, was er nie begangen hat. Es sind prächtige Genrebilder: die Frau v. Bredow auf der Wäsche oder beim Reinmachen auf der Burg, in welcher Arbeit sie vom Kurfürsten überrascht wird, das stellmeisende Junkerthum, Ritter Götz und Evchen, Bilder, die den Stift des Zeichners herausfordern und an denen die deutsche Illustrationskunst, die an so vielem modernen Schund ihre Mühe vergeudet, immer noch achtlos vorübergegangen ist. Der historische Hintergrund ist das Verhältniß Joachims zu seinem Adel. Vom besten Willen erfüllt, sein Volk und Land glücklich zu machen, erntet der Kurfürst Enttäuschung auf Enttäuschung. Sein Adel lauert ihm auf, sein Günstling Wilkin v. Lindenberg ist hinter seinem Rücken ein gemeiner Wegelagerer, und seine Strenge reizt nur, anstatt Gehorsam zu erwecken. Das Charakterbild des Kurfürsten wird im „Wehrwolf" noch weiter ausgesponnen. Allein auch hier muß man sagen, was von allen entwickelteren Charakteren des Dichters gilt: die einzelnen Züge sind höchst fein und originell, zu

dem Schein eines einheitlichen Wesens wollen sie nicht recht zusammenfließen. Der Widerspruch ist oft der Kern des Charakters, aber indem man ihn aufstellt, gewinnt man noch nicht den Kern. Der biedere Götz stirbt wohl an vielem Denken, einer Eigenschaft, die seinem Naturell vollkommen fremd, und wenn wir ihn in seiner schwerfälligen Unbeholfenheit vor uns sehen, so liegt einem solchen Abschluß seines Lebens eine rührende Ironie, die doch zugleich etwas wunderbar Natürliches hat. Dagegegen geht Kurfürst Joachims Charakter in das Problematische: seine edelsten Absichten haben die entgegengesetzte Wirkung, ihm, welcher der Beste sein könnte, entfremden sich die Besten. Was er in diesem Augenblick beschließen will, schlägt im nächsten ins Gegentheil um. Fein wird motivirt, warum er der Reformation feindlich gegenübersteht: daß ein Mönch solche Gedanken auszusprechen wagt, die ihm vielleicht selbst in der eigenen Seele lagen, macht den Kurfürsten zu Luthers Gegner. Er, der der hellste Kopf seiner Zeit ist, hängt dem finstersten Aberglauben an und läßt sich von Astrologen und Pfaffen betrügen. So wird er von Allen verlassen, auch von seiner Gemahlin, die der neuen Lehre zugethan ist. „Sein Herz war nicht bei seinem Volke“, sagt der Dichter, aber auch das Herz des Dichters war nicht ganz bei diesem Charakter. Die geistreichen Einzelheiten ersann der Kopf und nicht für Alles fand die Seele den Ausdruck der Wahrheit. Der Glaube an Wehrwölfe wird in dem Roman feinsinnig symbolisirt: der Wehrwolf ist der Geist der Unruhe, der im Lande umgeht. Auch hier erzeugte der poetische Humor des Dichters einige köstliche Figuren und Episoden. Hans Jürgen hat als Schwiegersohn des Ritters Götz die ledernen Hosen geerbt, die ihm nun zum Fluche werden, und der lange Raubritter Hake von Stülpe treibt mit den Mönchen und dem Ablaßhändler Tetzel allerlei Ungebühr, weicht aber achtungsvoll mit seinen Spießgesellen vor der Energie der alten Hausfrau v. Hohenziatz zurück.

Der Dichter, der so warm den mittelalterlichen Ruhm der preußischen Residenz verkündete, war doch kein blinder Homer: er sah auch die Tage der Schmach und der Niedertracht in ihrer Vergangenheit, und entwarf ihre ernsten und düstern Bilder in dem Roman „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ (1852). Wir

stehen hier in der unglücklichen Zeit vor und nach der Schlacht von Jena. Der Titel ist jenes unselige Schlagwort am Ende der Proklamation des Staatsministers Schulenburg-Kehnert, in welcher der Berliner Bürgerschaft Preußens Niederlage, der Anbruch einer schweren Zeit verkündet wurde. Die Verhältnisse des preußischen Staates und der Berliner Gesellschaft sind prächtig geschildert: es sind lauter Portraits, die an uns vorüberziehen, und die geistige Atmosphäre, welche sie umgiebt, ist erfüllt von den Miasmen jener philosophischen Fäulniß, welche in Frankreich eben erst überwunden war. Die höheren Kreise sind in ihren Typen frivol, ungläubig, betrügerisch und doch noch voll jener weltbürgerlichen Empfindsamkeit, die das Erbe des 18. Jahrhunderts darstellt, die Militärs übermüthig, herausfordernd, liederliche Prahlhänse, die den Bürger von oben herab behandeln, die Beamten zum Theil zweideutige Charaktere, die nur an ihren Vortheil denken und der Bestechlichkeit zugänglich sind. Es ist eine geistreichelnde, verweichlichte Generation, die sich im Spiegel der Dichtung zeigt: nur einzelne Figuren treten markig und charaktervoll aus dieser moralischen Versumpfung hervor, vor Allem der Freiherr v. Stein, der mit harten Worten gegen die Krankheit der Zeit wettert. In solcher Zeit der allgemeinen Fäulniß wanken die Besten und der Same des Verbrechens keimt in Naturen, die gesellschaftlich und ihrer Bildung nach mehr moralischen Muth und sittliche Ueberlegung entwickeln könnten als die ihren rohen Trieben folgenden Naturen. Nicht ohne Absicht weist der Dichter darauf hin, daß es das Zeitalter der Romantik sei, wo alle sittlichen Begriffe in Fluß gerathen sind. Ein Geist wie Louis Bovillard, genial und fascimirend beanlagt, verkommt und ergiebt sich den niedrigsten Ausschweifungen. Die Tugend einer Adelheid Alltag vermag sich kaum aus den listigen Verfolgungen von Kupplern und liederlichen Anbetern zu retten. Eine der Hauptfiguren, die Geheimräthin Ursimus, ist eine Giftmischerin, die ihren gutmütigen, nur seinen Büchern lebenden Mann umbringt — eine Natur, die wohl in die Zeit der Schlacht von Jena paßt, noch besser aber in die Literatur des Verbrecherthums, die im vorigen Abschnitt gekennzeichnet wurde. Alexis folgte hier der Mode in seiner Weise, aber nicht mit Glück: das psychologische Leben eines derartigen

Charakters hat er nur in allerlei krausen Zügen zu erfassen gesucht. Neben der Geheimräthin schleichen noch andere sittlich verdorbene Charakter durch die Handlung wie der Legationsrath Wandel, der unter der Maske des geistreichen Diplomaten im Anfang den Schurken vortrefflich verbirgt. Nur die Familie Alltag in ihrer schlichten Bürgerlichkeit gewinnt das Herz; hier kommt der wahre Kern des preußischen Staates zum Vorschein, der die Befreiungskämpfe geführt und die siegreichen Schlachten einer späteren Zeit geschlagen hat. In der Sündfluth, die mit der Schlacht von Jena über diese Welt hereinbricht, gehen die faulen und kranken Elemente zu Grunde und schon ein glücklicheres Loos fügt es, wenn ihnen wie dem jungen Bovillard der Tod für das Vaterland gegönnt ist. Leider ist die Katastrophe die schwächste Seite des Romans, dem trotz aller Einzelbilder voll trefflicher Details, trotz seiner geistreichen Mannigfaltigkeit in den Charakteren wie in dem Gefüge der Handlung doch der große, gewaltige Zug fehlt, jener Schwung von Vaterlandsliebe und Entrüstung, welcher wie ein Blitz die stärksten Empfindungen unserer Seele entzündet.

Etwas kraus und verwirrt ist auch die Erzählung im „Isegrimm" (1856), der Fortsetzung von „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht". Wenn dieser letztere Berlin zum Schauplatz hat, so „Isegrimm" das flache Land. Alexis' Kunst der landschaftlichen Stimmungsmalerei feiert in diesem Roman einige ihrer größten Triumphe und zugleich führt er den märkischen Bauern in die Literatur ein. Der Roman gehört in der letzteren Hinsicht bereits zu einer andern Epoche, die wir im nächsten Kapitel zu charakterisiren haben. Alexis hat den märkischen Landmann in seiner nüchternen Ruhe und Bedächtigkeit, in der Enge seines geistigen Gesichtskreises, aber auch in der ruhigen Entschlossenheit seines Charakters, wenn die Noth ihn treibt, mit staunenerregender Naturwahrheit zu zeichnen verstanden: wie klar, faßlich und packend ist der Dichter, wenn er mit derartigen einfachen Charakteren zu thun hat, während seine gebildeteren und hochstehenden nie die geistreiche Laune jungdeutscher Zerrissenheit verleugnen können. Und ebenso vortrefflich gezeichnet ist sein „Isegrimm", dieses Modell eines rechtschaffenen Junkers, der Alle mit Verachtung zu behandeln scheint und den doch das

strengste Rechtlichkeitsgefühl leitet. Die Franzosenwirthschaft, die Abenteuerlichkeit und Windbeutelei der fremdländischen Offiziere ist nicht ohne Humor dargestellt, der auf dem ernsten Gemälde sich wohlthuend abhebt. Ein von würdiger freiheitlicher Gesinnung zeugender Ausblick auf die „Demokratenzeit“ schließt den Roman.

Noch ein größeres Werk aus der märkischen Geschichte, „Dorothea“ (1856) hat Alexis geschrieben. Es spielte am Hofe des großen Kurfürsten und steht den erwähnten Leistungen nach. Dann verhinderten Erblindung und Krankheit den Dichter, weiter zu schaffen. Fast ein vergessener Mann ist er 1870 gestorben. In seiner schönsten Wirkungszeit kam er nicht zu der Anerkennung, die er verdiente, denn er schrieb „märkische Geschichten“ getreu nach der historischen Wahrheit, und das Publikum las lieber die Romane des A. Dumas, in denen von Wahrheit und Geschichte das Gegentheil zu finden war. Auch nach seinem Tode ist er — trotz der Volksausgabe seiner Werke — nicht zu der Beliebtheit gelangt, die er verdient. Die Schwächen seiner Werke stoßen diesen und jenen mehr ab, als seine Vorzüge ihn anziehen. Und doch war er das glänzendste Talent dieser unseligen Reactionsepoche: die Fehler seiner Compositionen, die Ueberladenheit seines Stils, was sind sie anders als der Tribut, welchen auch diese große Dichterkraft ihrer Zeit zollen mußte, die aller Einfachheit und Klarheit mit so seltsamer Abneigung aus dem Wege zu gehen suchte.

In W. Alexis' historischen Romanen findet man, ausgenommen im „Isegrimm“, wenige Beziehungen auf die Verhältnisse seiner Zeit, es sei denn die Begeisterung für seine heimathliche Geschichte und sein Glaube an den Beruf und die Zukunft des preußischen Staates. Weit energischer legte ein anderer Dichter, was sein Herz über die Wirren des Jahrhunderts empfand, in seine Romandichtungen. Heinrich König ragt allein neben jenem um Hauptes länge aus dem Troß der Romanfabrikanten des historischen Genres hervor. Seine literarische Entwicklung beruhte auf dem Losringen aus den Fesseln des romantisch-historischen Romans zu einer freieren Anschauung der geschichtlichen Wirklichkeit. In der „hohen Braut“ (1832), einem Stoff aus der französisch-italienischen Revolutionszeit folgte er noch

Walter Scott und andern Mustern; die Tendenz war Aussöhnung zwischen Adel und Bürger auf der Grundlage edler Menschlichkeit. „Die Waldenser“ (1836) gingen in das Mittelalter zurück und bekundeten die freireligiöse Anschauung des Dichters, der, Katholik, doch das Pfaffentum haßte. „Dichten und Trachten“ (1839), später unter dem Titel „William Shakespeare“ (1850), bereicherte das Genre der Literaturromane um ein Werk von origineller Auffassung. Tieck hatte in seiner Novelle nicht so sehr das Leben als den Charakter der Poesie des englischen Dichters behandelt; König suchte den Charakter des Dichters selbst aus seiner Poesie zu ergründen. Die Liebe stellte sich in dem Roman als der Schlüssel zu dem Herzen Shakespeares dar und aus ihren Conflicten entwickelte König jene schmerzliche Resignation des Dichters, welche den Schein und die Täuschungen der Welt um so bitterer beklagt, als sein ungestümer Drang nach Wahrheit lechzt. „Romeo und Julia“, das Hohelied der Liebe, deutet auf die Abgründe der Leidenschaft, in welche dieser geniale Geist fortgerissen worden ist. Sehr fein läßt der Romandichter denn auch die Liebe an diesem Werk selbst mitdichten. Aber die Ausführung entsprach nicht den Intentionen: eine seltsame Unruhe geht durch den Roman, Shakespeare selbst erscheint als eine zu empfindsame Werther-Natur, die von einer unglücklichen Neigung gebrochen wird. Dem Roman wurde nur der Erfolg, daß auch andere Dichter zu belletristischen Zwecken mißbraucht wurden. Nicht ohne Glück waren ihm, wie hier bemerkt sei, in diesem Genre H. Kurtz „Schillers Heimatjahre“ (1843) und O. Müller: „Bürger“ (1844) vorangegangen.

Sein bestes Werk schuf H. König in den „Clubbisten von Mainz“ (1847). Die Zeit der Handlung im Roman ist ungefähr dieselbe wie in der „hohen Braut“, aber er spielt auf deutschem Boden. Lokalkolorit, Temperament und Eigenart der rheinländischen Bevölkerung sind leicht und glücklich gezeichnet. Das Treiben der Emigranten am kurfürstlichen Hofe, die jesuitischen Intriguen, der Charakter des Kurfürsten selbst, das stürmische Revolutionsjahr in der alten Bischofsstadt, das Clubunwesen, die französische Besetzung der Stadt, dies bunte Gemälde wird lebendig und anziehend, oft mit einem drastischen Humor, der in

den Volkstypen besonders hell auflacht und vor keinem derben Wort zurückscheut, vor unseren Augen entrollt. Umgekehrt wie in der „hohen Braut“ ist es hier ein Adliger, der eine Bürgerstochter heimführt. Zunächst wider Willen ein Werkzeug in der Hand einer jesuitischen Partei — König bevorzugt solche blinden Glückshelden — macht der Held sich frei und erhebt sich zu einer selbstständigen, freiheitlichen Anschauung, die der Umgang mit Georg Forster, dem bekannten Gelehrten, in ihm stärkt. Die Portraits des Naturforschers, seiner Gattin Therese und ihres Freundes Huber, sind sehr anziehend entworfen — König hat später in „Haus und Welt“ noch eine Lebensgeschichte des Gelehrten und glühenden Freiheitsschwärmers geschrieben. Sprache und Ton der Zeit werden auch im Kleinsten gewahrt. Dabei läßt sich der Dichter nicht von den Anschauungen seiner Personen forttreiben, sondern sucht immer noch über ihnen zu stehn. Er selbst ist freiheitlich gesinnt, haßt die Priesterwirtschaft und den Adel und verschweigt darum doch nicht die Schattenseiten der Revolution. Mit köstlicher Satire malt er die Typen der Clubbisten aus und über die uniformirten Sendboten der Revolution, die nach Mainz kommen, giebt er mit rückhaltlosem Freimut das mehr als drastische Urteil des Volkes wieder. Wie in Alexis erhebt sich auch in ihm die Seherstimme des Dichters, die des Vaterlandes Herrlichkeit verkündet: „In unserer allgewohnten submissen Stellung“, läßt er seinen Liebling Forster sagen, „in der dankbaren Verneigung für das Lob unserer Treue wissen wir nur noch nicht, wie groß wir an Geist und Herzen sind; ständen wir einmal auf, stracks in unserm vollen Wuchse, wir würden alle — ich sage nicht deutsche Throne, sondern europäische Völker überragen“.

Königs letzter großer Roman „König Jeromes Carneval“ (1855) gab ein Bild von den Zuständen eines Königreiches, das auf der Landkarte von Eurapa nur wenige Jahre verzeichnet war. Das Franzosentum in Deutschland, wie es Alexis im „Isegrimm“ fast gleichzeitig behandelte, bot auch hier den Stoff, aber wenn bei Alexis der Junker und der Bauer, das Gutsbesitzerhaus und das Dorf Helden und Schauplatz der Erzählung sind, so geht König in die Stadt und an den Hof: Die Herrlichkeit des gutmüthigen und sinnlichen Königs „Morgen wieder lustik“ in Kassel, die Polizeiwirtschaft und das Spionen-

tum der Franzosen, das Verhältnis gebildeter, patriotischer Männer zu dem neuen Regiment, in einer Fülle von Skizzen und Typen werden uns diese Gegensätze geschildert. Die Wirkung bei Alexis ist jedoch eine weit tiefere, weil er mehr die epische Stimmung beherrscht, seine Charaktere uns energischer packen. König schreibt förmlich aus Memoiren seinen Roman; wir begegnen den bedeutendsten Männern in Kassel und am Hofe, deren Ansichten, Meinungen und Tendenzen sich sehr breit und gelehrt aussprechen, während die Handlung nur in langsamen Schritten vorwärts rückt und jedes größeren Schwunges entbehrt. Der Vergleich des Regiments Jeromes in Westfalen mit dem Rausch und Maskenlärm des Carnevals ist jedoch in anmuthiger Weise durchgeführt. Auch der freiheitliche Sinn des Dichters, die aus seiner ganzen Darstellung hervor blickende Einsicht, daß der richtige Idealismus nicht darin bestehe, die wirklichen Dinge der Welt zu umträumen, sondern sie ernsthaft in's Auge zu fassen, können als Vorzüge gelten.

Als der Dritte im Bunde gesellte sich Alexis und König der Westfale Levin Schücking (1814—1883) zu, dessen erste Romane in diesen Zusammenhang gehören. Schücking war ein anmuthiges Fabulirungstalent, als Dichter von romantischen Einflüssen nicht frei, als Mann wie Heinrich König, obgleich Katholik, doch der freidenkerischen Richtung zugethan, und wie dieser voll warmer Begeisterung für die freiheitliche Entwicklung und die nationale Einheit unseres Vaterlandes. Seine Phantasie spann gar mancherlei Fäden in einem Roman zusammen, halb nach der Art Walter Scotts, halb nach der von Alexander Dumas Père, und wenn er dem Ersteren nicht an Größe gleich kam, so erreichte er doch den Letzteren fast an Erfindungsgabe und Fruchtbarkeit. Für unsern Geschmack ist die Art, wie er in diesen ersten Werken die Handlung aufbaut, nicht mehr klar und künstlerisch, da er seine Figuren viel zu sehr hin- und herschiebt, und doch muß die Handlung allein durch Ueberraschungen der Erfindung ihre Wirkung ausüben. Schückings Talent, Charaktere zu gestalten, war nicht bedeutend und er stand in dieser Hinsicht sowohl Alexis wie H. König bei weitem nach. Auch er bevorzugte den historischen Roman, nachdem er in den „Ritterbürtigen“ (1846) ein Bild aus der Gegenwart seiner westfälischen Heimat entworfen

hatte. Alle Themata der bewegten Zeit klingen in diesem Buche an, namentlich die Adelsfrage, und mit scharfer Satire und oft glücklichem Humor, in einem lebendigen, eleganten Stil geißelte der Dichter den Hochmut, die Arroganz und die Unbildung der westfälischen Junkerkreise. Vor Allem aber war der landschaftliche Charakter glücklich getroffen. Schücking liebte seine Heimat und hatte sich mit ihren Eigentümlichkeiten vertraut gemacht: wie Alexis auf seinem märkischen, König auf seinem rheinischen, stand er fest auf seinem westfälischen Boden, dessen Erdhauch auch durch seine Schilderungen weht. In den Romanen „Ein Sohn des Volkes“ (1849) und „Der Bauernfürst“ (1451) ging er in die geschichtliche Vergangenheit seiner Heimat zurück und entwarf ansprechende Bilder des westfälischen Bauernlebens, die sich freilich mit Immermanns „Oberhof“ nicht vergleichen können. Diese Epoche bezeichnete für Schücking nur den Ausgangspunkt seines dichterischen Schaffens, mit Vorliebe blieb er jedoch auch in seinen späteren Schöpfungen der Heimat treu und sein anmutiges Erzählungstalent hat eine Fülle von Stoffen der deutschen Lesewelt geboten, ohne daß der Dichter es zu einer höheren künstlerischen Leistung gebracht hat. Ein warmes Gemüt, ein edler freidenkender Sinn sind ihm bis zuletzt eigen gewesen.

Bei Alexis und Schücking sehen wir, wie die Landschaft zum ersten Male ihre Eigenheit im deutschen Roman merkbar macht. Die Fremde hatte die Dichter gelehrt, den Reiz der Heimath zu erkennen. Auch dieser Zug ist dem literarischen Leben Deutschlands in jener Zeit wesentlich, daß sich nicht blos die Geister begegnen, sondern auch die Menschen. Das Weltbürgerthum des 18. Jahrhunderts gründete sich allein auf das Bewußtsein geistiger Verwandtschaft, dann kam der große Kosmopolit des 19. Jahrhunderts, Napoleon, und mischte die Völker durcheinander. Auf den Heerstraßen, wo seine Soldaten einst marschirt, zogen nun Anfangs der dreißiger Jahre die Feuilletonisten und Literaten, die berühmten Reisenden, die Alles sahen, Alles kannten und über Alles ihre Glossen machten. Unmerklich wurden jedoch aus den geistreichen Köpfen ruhige Beobachter, die nicht blos blasirt spöttelten, sondern einsahen, daß jeder Ort

der Erde seine besonderen Bedingungen für die menschliche Existenz habe. Dazu gesellte sich der plötzliche Umschwung der Verkehrsverhältnisse. Im Anfang dieses Zeitabschnittes rasselte noch die Postkutsche von Station zu Station und Heinrich Laube mit seinen „Reisenovellen" (1834—37) konnte sich wegen seiner Manier den Leibkutscher Heines schelten lassen, im Jahre 1848 tönt der Pfiff der Lokomotive bereits schrill wie das erste Signal einer neuen Zeit durch Europa. Der Drang in die Ferne, der die Gemüther erfüllte, war nur ein anderes Symptom ihrer Unzufriedenheit mit der Gegenwart. Der romantischen Gespenster war man überdrüssig geworden, nachdem man mit Heine über sie gelacht hatte, auch das Publikum der Lesewelt wollte das Wirkliche, freilich nicht so, wie es sich ihm darstellte, sondern in einer anderen, fesselnden und interessanten Form. Wie man im socialen Roman sich besondere Gesellschaftsgesetze und geniale Naturen construirte, für welche die Ersteren paßten, oder auch die Nachtseiten des menschlichen Lebens in romantischer Weise sich ausmalte, so mußte nun der Reiseroman sich seine besondere Welt aufsuchen. Fenimore Cooper hatte in Deutschland die Indianer Nordamerikas populär gemacht, Scotts Romane schilderten schottische Sitten und Eigenthümlichkeiten, bei beiden ging für uns Deutsche der geschichtliche Roman bereits in den ethnographischen über. Das neue „Land der blauen Blume" aber hieß Amerika, da der weltbürgerliche Geist dieser Epoche sich auf das engste verwandt mit jenen Gesinnungen fühlte, die jenseits des Oceans aufgesprossen waren und Freiheit und Demokratie hießen. Vor Allem wurde die Phantasie gefesselt von den glänzenden Bildern, wie sie von dieser neuen Welt die Werke eines deutschen Schriftstellers entrollten, dessen geistige Physiognomie bei allen fremden Zügen, die sie in sich aufgenommen, doch den Deutschen nicht ganz verleugnet. Die literarische Bewegung dieses Zeitalters ist auch der Untergrund für die so originelle Erscheinung eines Charles Sealsfield, und mit allen seinen Empfindungen wurzelt der Dichter, der aus fremdem Lande zurückkam, in dem Geistesleben seiner Zeit.

Charles Sealsfield, mit seinem wirklichen Namen Karl Postel, hat in einer Reihe von Romanen das große Land des Westens, seine ethnographischen, socialen und politischen Zu-

stände mit einer glänzenden Darstellungsgabe geschildert, wie es kein deutscher Autor nach ihm vermocht hat. Sein erster Roman erschien bereits zu Beginn dieses Zeitabschnittes (1832) und führte den seltsamen Titel: „Der Legitime und der Republikaner". Daran schlossen sich 1834 „Transatlantische Reiseskizzen", 1835 der Roman: „Der Virey und die Aristokraten", 1835—37 die „Lebensbilder aus beiden Hemisphären", 1838—42 „Deutsch-amerikanische Wahlverwandtschaften", 1841 „Das Kajütenbuch" und 1842—43 „Süden und Norden". Innerhalb zehn Jahren hat er so eine stattliche Reihe von Bänden geschrieben. Was das Publikum zunächst an seinen Werken entzückte oder geradezu verblüffte, war die außerordentliche Kunst der Naturschilderung. Sealsfield kannte die verschiedenen Länder der neuen Welt, die er zum Schauplatz seiner Erzählungen wählte, aus eigener Anschauung, sein Sinn war geweckt für den Reiz der Naturschönheit durch die großen Contraste, welche die Länder der neuen Welt bieten. Das Charakteristische war ihm die Hauptsache, auch wenn es häßlich erschien, und in den jungfräulichen Strichen der neuen Welt, in ihrer Natur sowohl wie in ihrer Bevölkerung gab es mehr als einen unschönen Zug. Barock ist dort oft der Charakter von Land und Leuten. Aber mit erstaunlicher Kunst weiß der Dichter z. B. in dem „Virey und die Aristokraten" das groteske mexikanische Bergland zu schildern, fast mit einem philosophischen Geiste, der die Geschichte und deren Charaktere in Einklang bringt mit ihrer Umgebung. Das Squatterleben in den Hinterwäldern, die Landschaften des Susquehannah und Mississippi und vor Allem den Zauber der Prairie hat er, das Letztere im „Kajütenbuch" mit unvergleichlicher Kunst, in Bildern ausgemalt, deren poetische Kraft und Anschaulichkeit in unserer poetischen Literatur nicht oft zu finden ist.

Wie jene Länder, wimmeln auch seine Bücher von Charakteren aller Nationen; „Internationale Charakteristiken", so bezeichnete er selbst eins seiner Werke. Das Völkergemisch der neuen Welt: der Engländer, Ire, Franzose, Deutsche, Spanier, Creole und Neger, die ganze Musterkarte von Nationalitäten lärmt in seinen Romanen, jeder spricht in seiner Redeweise oder einem Kauderwälsch, welches der Verfasser sehr glücklich wiedergiebt. Sealsfields Sprache ist kein schönes Deutsch, es ist ein

amerikanisches, eigentlich ein internationales Deutsch, das mit Fremdwörtern aller Sprachen, besonders des Englischen gespickt ist. Sein erstes Werk erschien zunächst in englischer Sprache und wurde dann ins Deutsche übersetzt, die übrigen behauptete er von vorherein deutsch geschrieben zu haben. In stilistischer Hinsicht ein Nachtheil, erwies dieses Mischmasch sich für die Charakteristik als ein Vorzug. Es war ihm ein Hülfsmittel, um die Eigenart jenes besonderen Charakters zu treffen, welchen er allen andern eben genannten Volkstypen geradezu als ein Ideal gegenüberstellt. Der Amerikaner ragt bei Sealsfield um Hauptes-länge ob allen Völkern der Erde. Der Engländer ist in seinen Werken ein egoistischer, hartherziger Krämer, der Franzose leicht-lebig und phantastisch, obwohl Sealsfield sehr viel Sympathien für ihn empfindet — in Amerika diente er als Redacteur einer Zeitung eine Zeit lang bonapartischen Interessen — den Iren zeichnet er als einen lustigen Lumpen, den Spanier als eine falsche und grausame Bestie, den Creolen als feig und ge-mein, den Deutschen als schmutzig und geizig — der Amerikaner allein ist ein großer Mann. Wie Homer seine Helden, schildert der Dichter seine amerikanischen Typen, nur läßt er seine Be-wunderung für sie ohne Umstände in die Darstellung einfließen. Was sind das für Gestalten, diese Hinterwäldler? Alle Na-tionen der Welt müssen kommen, sie anzustaunen. „Da stand er, der Bauer, Lederwamms, Republikaner, Hinterwäldler, Holz-hauer, der mir nichts, dir nichts gegen die spanische Regierung das Schild erhebt, ihre Truppen schlägt, sich gegen ihren Gou-verneur im Kriegszustande befindet, sich mit Hunderten seiner Landsleute in einem feindlichfremden Lande festsetzt, und das Alles so ruhig, so gemächlich, so ganz sans façon, als wenn er einen Nachbar-Hinterwäldler durchgebläut, den Rechtstitel dazu in seiner Faust und Tasche führte. Dieser praktische Sinn, Lebensweisheit sollte ich sagen, und wieder Ignoranz, dieses Zartgefühl und Fühllosigkeit, diese Simplicität und Verschlagen-heit, Starrheit und Geschmeidigkeit, sie derangirten uns“. So lautet beispielsweise die Charakteristik Nathans, des Squatter-Regulators in den „Lebensbildern aus der westlichen Hemisphäre“. Aus ähnlichen Widersprüchen webt Sealsfield gern seine Fi-guren und sie sind nicht nur vollkommen lebenswahr, sie spiegeln

thatsächlich die eigenthümliche Mischkultur Nordamerikas wieder. Man hat von Bret Harte gesagt, er entdecke in der Verbrecherseele noch den goldenen Faden, der sie an eine höhere Welt knüpft. Eine solche Verbrecherfigur schildert auch Sealsfield im „Kajütenbuch“, ja er gründet auf sie sogar eine originelle Theorie seines originellen Friedensrichters. Diese Naturen sind gewissermaßen der Dünger einer besseren Zukunft des Staates. Der Mörder sühnt seine Schuld, indem er sein Leben für die Sache der Unabhängigkeit Texas' auf das Spiel setzt; er schafft nur Raum für die, welche besser sind als er. Sealsfield verherrlicht den amerikanischen Geist, den Sinn für die Unabhängigkeit des Eigenthums und der Person, das Bewußtsein des Größten und Edelsten unter diesem Volke, daß er Nichts sei ohne die Masse und daß er sich daher dieser Masse zu beugen habe. Das Hohelied demokratischer Freiheit und Macht klingt in allen Tonarten aus seinen Werken; man begreift, wie sie in Deutschland die „amerikanische Krankheit“ d. h. die Sehnsucht nach dem jungfräulichen Freiheitslande fördern mußten.

Einige Ausnahmen gestattete sich der Dichter indessen doch von seiner Regel. In seinem ersten Roman: „Der Legitime und der Republikaner“ z. B. ist der Held ein Indianerhäuptling, der alte Miko. Cooper hatte seine indianischen Helden ins Ideale gemalt, Sealsfield schilderte sie realistischer, wenn er auf sie auch mit Wehmuth wie auf ein untergegangenes Heldengeschlecht blickte. „Unter andern Verhältnissen“, bekennt er von dem Miko, „in einer civilisirteren Sphäre würde er ein Held, ein Wohlthäter von Tausenden geworden sein“. Er geht zu Grunde, weil seine Naturkraft der Berührung mit den Weißen widerstrebt. Der Roman ist auch darum merkwürdig, weil er zeigt, wie sehr selbst Chateaubriand mit seiner „Atala“ auf Sealsfield eingewirkt hat, obwohl der Dichter die Uebertreibungen des Franzosen hart tadelte. Die Schilderung der „Rosa“, einer Weißen, die im Indianerdorf auferzogen wird, ist so empfindsam, daß sie an das Unmögliche grenzt. Ein elegischer Zug erfüllt das Buch, dessen Indianerscenen höchst anschaulich geschrieben sind. Gegenüber den Yankees und Hinterwäldlern ist indessen der alte starrsinnige Miko mit seiner Einbildung auf sein dauerndes Recht ganz Aristokrat, und diese Vorliebe für aristokratische Persönlich-

keiten, die so seltsam den demokratischen Anschauungen Sealsfields widerspricht, bekundet auch „Der Virey und die Aristokraten“. Der Schauplatz ist hier Mexiko im Anfang unseres Jahrhunderts, der Held gehört zu der höchsten eingeborenen Adelsklasse des Landes; als ein glühender Patriot haßt er die spanische Herrschaft, und doch hält er zu ihr, weil er die Interessen der Aristokraten nicht an die Masse der untersten Klasse, der Indianer, ausliefern möchte. Die ganze Sympathie des Autors ist bei dieser Figur, während er die übrigen Edeln nicht drastisch genug als eine Schaar flacher Dummköpfe hinstellen kann. Der Geburtsadel besitzt in den Augen des Dichters seinen festen Werth, verhaßt ist ihm dagegen der Kauf- oder Briefadel, die Aristokratie des Goldes, die er in „Morton oder die große Tour“ geradezu mit dämonischen Farben brandmarkt.

Es ist nicht unsere Aufgabe, diesen Widerspruch zu erklären, der in dem eigenthümlichen Lebenslauf des Dichters seine Lösung finden mag. Nur die Kunst seines Vortrages sei noch mit einem Wort gestreift. Sealsfield baut seine einzelnen Scenen höchst dramatisch; es ist Leben und Bewegung in seiner Erzählung, aber Beides unterdrückt oft die Klarheit der Composition. Nur mühsam hält man oft die Fäden fest, die sich zu verwirren drohen. Es ist Größe in seiner Schilderung, allein es ist nur die Größe der Skizze. Der Dichter wirft seine Skizzen, man möchte sagen, im Fresko-Stil hin, ohne daß er nach der Harmonie des Ganzen trachtet, manchmal bricht er geradezu die Erzählung dort ab, wo es ihm paßt. Trotzdem war sein Vorbild für unsere belletristische Literatur ein außerordentliches und wenn er nicht auf die Massen wirkte, weil seine Romane zu sehr von Reflexionen durchsetzt waren, so wirkte er doch auf die Besten. Er erhob in einer Zeit, die nach mehr als einer Richtung in Gefahr war, ihre Naturempfindung zu verlieren, von Neuem das Bild der großen Göttin des Lebens in ihrer kräftigen Schönheit: man sah sie bei ihm noch in der Ferne, aber man spürte doch ihren großen Athemzug. Die Zeit mußte kommen, wo man im eigenen Land die Hinterwäldler entdeckte, und wo mit dem neubelebten Naturgefühl auch ein gesunderer Geist der Freiheit erwachte.

Dritter Abschnitt:

Neue volksthümliche Richtungen (1848—1870).

---

1. Dorf und Stadt.

In unserer politischen Geschichte bedeutet das Jahr 1848 einen großen Einschnitt, einen mächtigen Meilenzeiger, an welchem der Historiker gern Halt macht, um sich über das Vorwärts und das Rückwärts Rechenschaft abzulegen. Auch die literargeschichtliche Betrachtung wird sich mit Recht hier besinnen, alte Fäden fallen lassen und nach den neuen suchen, die nun am Webstuhl der Zeit gesponnen werden, und siehe da, die neuen Elemente sind schon lange vorhanden. Der Blick entdeckt plötzlich ein weites Blüthenfeld, das über Nacht aufgegangen zu sein schien, und doch sind Frühling und Herbst, Herbst und Frühling gekommen, ehe diese Saat aufgekeimt ist. Als die revolutionären Bewegungen in Nord- und Süddeutschland gescheitert waren und die Tendenzen der bisherigen literarischen Jugend die Probe auf das Exempel nicht bestanden hatten, vereinigte sich das deutsche Volk wieder zu der Lectüre der Dorf- und Bauerngeschichte, die ihm erzählen konnte, wie viel gesunde Kraft in seinen zersplitterten, zwiespältigen Stämmen noch steckte. Auch die Dorfgeschichte entsproß dem unruhigen, träumerischen Zeitalter von 1830—1848; jetzt nach den Tagen der Revolution wurde sie eine literarische Macht. Es schien, als wolle die Literatur sich für immer in den festen und bestimmten Gegensatz von Dorf und Stadt scheiden. Die Thatsache ist zu merkwürdig und die Behauptung, die Mode habe diesen Gegensatz veranlaßt, zu oberflächlich, als daß man sie ohne weitere Erwägungen hin-

nehmen sollte. Was sich hier ausbildete, war nichts Geringeres als ein neuer Begriff des alten Gegensatzes von Natur und Kultur.

Das 18. Jahrhundert faßte die Kultur gleichbedeutend mit der Bildung auf, der geistigen wie der gesellschaftlichen. Sie war ihm der Besitz bestimmter Ideen und die Kenntniß der gesellschaftlichen Sitte; dadurch daß der Mensch Ideen und Sitte sich zu eigen machte, entwickelte er seine höheren Geistesanlagen. Die Kultur war ein Zwang, den das Gemüth erdulden mußte, und dieser Zwang um so stärker, je mehr der Mensch sich von dem Naturzustande entfernte. Die Natur dagegen war Auflösung der Sitte, innere und äußere Freiheit. Die Kultur hatte Laster und Verbrechen in die Welt gesetzt, weil der Mensch nicht mehr seinen Trieben und Instincten folgen durfte. „Alles ist gut, wie es aus den Händen des Schöpfers hervorgeht", war Rousseau's berühmtes Verdammungsurtheil der Kultur, „Alles entartet in den Händen der Menschen". So gewaltig der Drang des 18. Jahrhunderts nach Bildung war, als sein Gegenpol trat zugleich die Sehnsucht nach der Natur hervor. Die Natur war diesem schwärmerischen Geschlecht ein Ideal geworden, eine Göttin, die das Paradies auf Erden eröffnete: Freiheit und Unschuld lautete die Inschrift an den Pforten dieses Paradieses. So entflieht Werther den Kreisen der städtischen Gesellschaft, um sich ungestört inmitten „homerischer Zustände" seinen Gedanken zu überlassen. Die Natur ist die Idylle, in welcher Wolf und Schaf friedlich zusammen weiden; sie birgt das Glück und den Frieden, nach welchem die Menschen in der Kultur vergebens hasten und jagen. Zwei unschuldige Kinder, unter einem Palmenblatt wandelnd in einer tropischen, farbenprächtigen Gegend, schwärmerische Liebe zu einander im Herzen, wie Paul und Virginie in Bernardin de St. Pierre's Idylle, und dazu die Moral, „daß unser Glück einzig und allein auf einem natur- und tugendgemäßen Wandel beruht" — das war es, was die damalige Lesewelt bezauberte und entzückte und ihr den höchsten Begriff der Natur bedeutete. Diese Auffassung beruhte nicht auf der Beobachtung, sondern auf der Gemüthsstimmung tiefer Unzufriedenheit mit der Wirklichkeit; sie war sentimental und was die Natur ihr entgegenbrachte, ihre Größe und Schönheit, wurde gleichsam nur das

Gefäß, in welches die eigenen Seelenzustände sich ergießen konnten. In den Romanen des 18. Jahrhunderts, ja auch noch in den Schriften der Romantiker nimmt die Landschaft eine äußerst bescheidene Stelle ein; mit flüchtigen Strichen wird sie gezeichnet, umso ausführlicher und redseliger verschwenden die Helden an sie ihre Empfindungen.

Um die Mitte unseres Jahrhunderts vertauschen diese Begriffe Natur und Kultur — es ist nicht zu viel gesagt — gradezu ihren früheren Inhalt. Die Epoche von 1830—48 war diejenige des erwachenden Wirklichkeitssinnes. Der Roman stellte sich in die Welt der Wirklichkeit mitten hinein zwischen ihre Bedürfnisse und Forderungen, die Schriftsteller und Dichter suchten auf Erden, wo sie ihre Ideen verwirklicht fänden, die Naturwissenschaften verließen sich bald nicht mehr auf die dialektischen Wanderungen der Hegelschen „Idee“, um den Geheimnissen der Natur auf den Grund zu kommen, sondern allein auf Auge und Ohr und auf exakte Apparate. Mächtiger aber als das stille Arbeiten in der Gelehrtenstube und im Laboratorium wirkte der augenscheinliche Triumph dieser neuen Wissenschaft, das eiserne Dampfroß, das mit keuchendem Athemzuge plötzlich die idyllischen Fluren durcheilte. Mit der Macht des Dampfes als fortbewegender Kraft beginnt zweifellos eine neue Epoche der Menschheit wie einst mit der Erfindung der Buchdruckerkunst. Die Umgestaltung des Verkehrs durch die Eisenbahnen verändert die ökonomischen Verhältnisse in immer stärkerem Maße, und mit den ökonomischen auch die literarischen. Diese eisernen Räder tragen einen Triumphwagen, auf welchem der Mensch jetzt ein zweites Mal die Erde sich unterwirft; siegreich zieht er über sie hin und überall öffnet unter dem eisernen Bann der Schooß der Natur ihm neue Quellen oder läßt die alten, zurückgehaltenen Schätze zum Allgemeingut werden. Mit dem neuen Verkehrsbetrieb entwickelt sich auch die Reiselust, mit der Reiselust die Beobachtungsgabe und der Sinn für die äußere Gestaltung der Wirklichkeit. Wie der Natur, so treten die Menschen sich gegenseitig näher, und je näher sie einander kommen, desto stärker empfinden sie, was sie gemeinsam haben und was sie trennt.

Wäre es ein Zufall, daß in dem Zeitalter, wo die Lokomotive ihren Siegeszug auch in Deutschland antritt, das Genre

der Dorfgeschichte sich ausbilden mußte, so wäre es ein bedeutungsvoller. Aber nähere und engere Beziehungen zwischen Dorf und Stadt konnten sich erst entwickeln durch die Fortschritte der ökonomischen Technik, und erst durch gegenseitige allgemeinere Berührung wurde man sich seines Gegensatzes bewußt und sich gegenseitig interessant. Wie im 18. Jahrhundert die Idylle, so stellt im 19. die Dorfgeschichte das Verhältniß von Kultur und Natur, wie es allgemein empfunden wurde, in das rechte Licht. Die Kultur im Sinne der Bildung ist jetzt auf einmal das Reich der Freiheit und Willkür geworden und der Wirklichkeitssinn entdeckt in dem unschuldigen ländlichen Dörflerleben die furchtbare Macht der Sitte und des Herkommens. Im „Münchhausen“ hatte Immermann zum ersten Mal Dorf und Stadt in satirischen Vergleich gestellt: wie jenes beschränkt und gebunden durch Brauch und Sitte gesunde Charaktere erzeugt, während diese durch die schrankenlose Subjectivität ihrer Bildung nur dem Geist der Lüge und Phantasterei gehört. Die Bildung charakterisirte sich nun als das Allgemein-Menschliche, die Natur dagegen als das Besondere und Charakteristische, jene war in Gefahr, an sich selbst zu Grunde zu gehen, indem sie sich in sittliche Willkür verlor, diese trug in den Umständen ihres besonderen Lebens auch die Gewähr eines kräftigen und dauerhaften Daseins. An Stelle der abstracten Natur des 18. Jahrhunderts trat so die concrete Natur: Unschuld und Tugend, welche man einst in der abstracten gefunden zu haben meinte, waren in ihr eher weniger als mehr vorhanden, denn in der geläuterten Bildungswelt, dafür aber, was diese vermissen ließ, Kraft und Gesundheit des inneren Menschen.

Ehe sie in Aufnahme kam, besaß die Dorfgeschichte bereits eine literargeschichtliche Vergangenheit. Ihre Anfänge lagen in Walter Scotts Bauerngestalten, eine stärkere Ausprägung bekam sie jedoch erst durch gewisse pädagogische Tendenzen. Ohne witzig sein zu wollen, kann man sagen, daß der Schulmeister an der Entwicklung dieses Naturkindes eifrig geholfen hat. Die Dorfgeschichte erfuhr damit das Schicksal ihrer Vorgängerin, der Idylle; man denke nur, wie Defoes „Robinson Krusoe“ pädagogisch ausgebeutet worden ist. Zunächst wollte man in der Dorfgeschichte dem Bauern eine Lectüre geben, die erziehend und bildend auf

ihn einwirken könnte, und in diesem Sinne sind Pestalozzis „Lienhard und Gertrud“ und Zschokkes „Goldmacherdorf“ entstanden. Auf ihren Spuren wandelte **Jeremias Gotthelf** (Albert Bitzius), dessen zahlreiche Schriften (der Bauernspiegel 1836, Uli der Knecht 1841. Uli der Pächter 1849. Käthi, die Großmutter 1848 u. s. w.) sich genau an das Verständniß und die Sinnesart des Bauern wandten. Die ethischen Tendenzen standen dem orthodoxen Schweizer Pastoren höher als die dichterischen; immerhin verleiht sein drastischer Humor seinen ländlichen Figuren den Ausdruck überraschender Natürlichkeit. Freilich oft ist es mehr das Behagen des Landmannes als des Schriftstellers, was uns aus seinen derbgezeichneten, wirthschaftlichen Bildern anspricht, und mit der Satire des beschränkten Bauern, dem städtisches Wesen unleidlich ist, sieht er in jedem Städter einen aufgeblasenen Windbeutel, wenn nicht gar einen „gottlosen Aufgeklärten“. Feindlich treten sich hier Dorf und Stadt gegenüber; wenn der Autor jedoch einen seiner Helden recht loben will, so borgt er für seine sonst so kräftig durch den Dialekt gesättigte und belebte Sprache einen Ausdruck städtischer Leihbibliothekromanfabrikanten und findet in den Geschichten seiner Schönen genau dasselbe „unbeschreibliche Etwas“, durch welches die Moderomanheldinnen sich interessant machten. Er, der von seinen Kuhmägden und Mistknechten mit wenigen Strichen ein gradezu plastisches Portrait entwirft, wird manierirt und unnatürlich, ja unfreiwillig komisch, wenn er sich auf die pathetische Seite legt und eine seiner Heldinnen dann etwa wie folgt schildert: „Wie eine glühende Siegesgöttin stand es (Vrenali) da mit dem Scheit in der Hand oder wie ein Engel mit flammendem Schwerte vor dem Paradiese der Unschuld und rief dem fliehenden, blutenden Baumwollenhändler nach: „Weißt du jetzt wie ein Bauerweitschi accordirt und mit was es den Accord unterschreibt, du keibelige Unflath.“ —

Ohne der Bedeutung des guten Gotthelf nahe zu treten, läßt sich behaupten, daß er nie die Dorfgeschichte zu einer allgemeinen Beliebtheit gebracht hätte. Er wollte das Volk unterhalten und vor Allem es bessern. Eine andere Richtung trachtete nicht danach, das Volk, sondern die Gebildeten durch die Bauerngeschichte zu bessern. Es war, wie bereits erwähnt, Karl Immermanns „Ober-

hof", der diesen Gesichtspunkt mit Nachdruck geltend machte. Inmitten von beiden stand die Romantik; sie die Pathin von so vielem Großen und Schönen war auch die Pathin der poetischen Dorfgeschichte. Brentanos „Geschichte vom schönen Annerl und braven Kasperl" (1818) brachte die Poesie des Bauerngemüths, seine stille, beschränkte Gläubigkeit, sein felsenfestes Zutrauen und die nimmer müde Geduld der Seele zur Offenbarung. Die Gestalt der alten Bäuerin in dieser grausigen, von romantischen Zügen durchsetzten kleinen Erzählung gehört in ihrer rührenden Einfalt und Einfachheit zu dem Schönsten, was die Romantik uns zum Erbe gelassen hat. Auch in ihrer Form wirkte diese Erzählung auf die Auerbachsche Dorfgeschichte ein. Mit dem Namen Auerbach aber ist Alles, was Dorfgeschichte heißt, untrennbar verbunden, weil alle ihre Züge, Feinheiten und Tendenzen in diesem Namen sich vereinigen. Die Schulmeister und die Moralisten, die Romantiker und die Poeten, die Satiriker und Pessimisten, wer auch nur über Bauern und Bauernart geschrieben, in der Physiognomie des großen Schwarzwälder Dichters findet sich der Anklang ihres Wesens, und der Beisatz Jean Paulscher Ueberschwänglichkeit bei dem Dichter mahnt obenein an die Verwandtschaft der neuen Dorfgeschichte mit der alten Idylle. Und doch ergab sich die Besonderheit der Auerbachschen Dorfgeschichte zugleich ganz aus der Eigenart seines Naturells und seines Bildungslebens.

Berthold Auerbach wurde in dem Dorfe Nordstetten im Schwarzwalde 1812 geboren. Er war ein Jude und als er seine Dorfgeschichten schrieb, hatte sein Sinnen und Denken sich tief in die Werke des größten und edelsten Philosophen seines Volksstammes, Spinoza, vergraben. In diesen beiden Sätzen liegen fast alle Momente seiner Individualität. Er war ein Jude, dem frühzeitig der Brauch der Religion, die Sitte und das Herkommen in der Familie als etwas Ehrwürdiges und Zwingendes vor das Auge traten. Wie das bäuerliche bewegt sich ja auch das jüdische, orthodoxe Leben in festen Formen, gegen die zu verstoßen von dem Einzelnen schwer empfunden und von der Gesammtheit schwer geahndet wird. Der junge Dichter, der in beiden Kreisen, in bäuerischen und jüdischen, aufwuchs, stand also doppelt unter jener zwingenden Macht, welche die

Väter auf die Nachgeborenen ausüben. Vom Judenthum ging auch Auerbachs literarisches Schaffen aus; seine ersten Romane „Spinoza" (1837) und „Dichter und Kaufmann" (1839) gaben gleichsam die Grundrisse seines späteren Schaffens. Sie flossen in jene literarische Bewegung hinein, die im Namen der Menschheit Duldung und Emancipation für die Unglücklichen des Jahrhunderts forderte. (Vergl. S. 93). Mit seinem Realismus ist in diesen Büchern das jüdische Leben geschildert, anschauliche Details reihen sich aneinander; sonderbare Charaktere stellen sich in Widerspruch mit den Anforderungen der Familie und der Gemeinde, sie unterliegen oder retten sich in eine höhere Welt des Geistes, die sie für das entschädigt, was die Erde sie verlieren läßt. Wenn die Erziehung dafür gesorgt hatte, dem Dichter Achtung vor dem Kleinen, ja Kleinlichen und Unvernünftigen der Sitte einzuflößen, weil sie ein festgegründeter Familienbesitz, so gewann er durch die Philosophie des jüdischen Weisen die nöthigen Gesichtspunkte, um das Würdige zu schätzen und das Verächtliche in seinem Grunde zu verstehen. Nichts Menschliches blieb ihm wenigstens dem Gedanken nach fremd und grade daraus schöpfte er die Gabe, das Allgemein-Menschliche in Beziehungen zu entdecken und zu verherrlichen, die einem Andern nichtssagend und leer erschienen wären. Ihm erweiterte das Unbedeutende sich durch den symbolischen Sinn, den er ihm beilegte, zum Ewigen. Auerbach erinnerte in dieser Hinsicht wohl an Goethe, aber seinem dichterischen Naturell standen Jean Paul und die Romantiker nicht ferner. Mit den letzteren war ihm das Streben eigen, durch die Poesie auf das Volk und durch das Volk auf die Poesie zu wirken. Was den Romantikern mißlang, ihm glückte es: sie hatten das Volkslied und die Poesie des Waldes gefeiert und mit Eifer nach volksthümlichen Stoffen gerungen, und doch stand zwischen ihnen und dem Volksthum immer noch die gelehrte Bildung, die sich nicht auf den Ton des gewöhnlichen Mannes herabstimmen lassen wollte. So wanden sie ganze Sträuße von künstlichen Blumen, die unbeachtet verstaubten. Auch Auerbach näherte sich mit den bestimmten Voraussetzungen seiner Bildung dem Schwarzwälder Volksleben, aber seine Jugend, seine Erinnerungen und seine Hoffnungen wurzelten in diesem Volksleben und mit treuem Auge fing er die fröhlichen und ernsten

Typen und Bilder desselben auf, um sie in einer schlichten und warmen Sprache, die den Mundathem des Volkes selbst bekundete, wiederzugeben. Mitunter freilich wuchs ihm die Ehrfurcht vor dem Volksthümlichen zur Begeisterung, und der einfache Bericht-erstatter wurde wohl auch zum Jean Paulschen Idyllen-Maler, der seine Gestalten auf eine feurige Wolke setzte und zum Staunen des Lesers sie anbetend weit in das All hinaustrug.

Auerbachs erste Dorfgeschichten (1843): der Tolpatsch, die Kriegspfeife, des Schloßbauers Vefele, Befehlerles u. s. w. sind nicht viel mehr als Anekdoten und Bilder aus dem Schwarzwälder Bauernleben, treuherzig und mit jenem gesättigten Humor im Ton, welcher dem Bauernverstand eine gewisse Ueberlegenheit giebt. In allen diesen Skizzen klingt und singt es mit volksthümlichen Weisen, in welchen die Stimmung sich lyrisch erweitert. Bisweilen ist es, als wenn die heitere Welt des „Taugenichts“ von Eichendorff wieder lebendig werde. Einen tieferen Conflict erfaßte der Dichter in „Iwo der Heierle“, der Geschichte eines Bauernsohnes, der erst Pfarrer werden will, es jedoch nicht über das Herz bringt und dadurch in Zwiespalt mit sich und seiner Familie geräth. Der Schauplatz der Geschichten ist das Dorf Nordstetten, jenseits desselben liegt — Amerika; zwischen dieser großen und jener kleinen Welt gehen Briefe hin und her und walten verwandtschaftliche Beziehungen. In die Abgeschlossenheit des Waldes dringt jedoch schon der Rauch der Eisenbahn; hart neben den eisernen Geleisen siedelt sich in den „Sträflingen“ das stille Liebesglück der Waisenkinder der Gesellschaft an.

Wie Immermann sah auch Auerbach in dem Bauernblut das große Universalmittel gegen die Schäden der Bildung, und es mußte ihn darum reizen, auch diesen Gegensatz zwischen Civilation und Ursprünglichkeit zu schildern. Er that es im „Lauterbacher“ und in der „Frau Professorin“. Dort kommt ein Schulmeister mit seinen Griechen und Römern zu den Bauern unter innerm Seufzen, seine ideale Welt aufgeben zu müssen, und entdeckt zu seiner Beschämung und Ueberraschung in dem ungebildeten Bauernschlag einen köstlichen Gemüthsschatz. Hier ist es der Collaborator oder „Kohlebrater“, dessen spinozistische Weisheit gleichsam eine abstracte Liebe zu der Natur, die durch jeden Einzelfall neue Nahrung erhält, und die Erfüllung seines Ideals

ist das treuherzige Naturkind, das Lorle. In der letzteren Novelle erhob der Dichter den Gegensatz zwischen der Ursprünglichkeit des bäuerlichen Naturells und der gesellschaftlichen Bildung zu einem tragischen Conflict. Es liegt zwischen dem Lorle und dem Maler Reinhard eine tiefe Kluft: der Einen verleihen Abstammung und schlichte Naturgewohnheit Festigkeit und Stärke des Charakters, der Andere zerfasert seinen Geist und sein Gemüth in den zersetzenden Einflüssen des gesellschaftlichen Lebens. Sie finden beide, reich begabt und veranlagt, nicht den Pnnkt, in dem sie zusammenstimmen, und dieser Punkt scheint für den Erzähler überhaupt nicht auffindbar zu sein. Wenn der Collaborator auf eine Regeneration der Gesellschaft durch die „Urkraft des Volkes“ hofft, so ist die Hoffnung hier, im Sinne dieser Erzählung, allerdings nur eine Chimäre.

„Nicht die Sittlichkeit regiert die Welt, sondern eine verhärtete Form derselben: die Sitte. Wie die Welt nun einmal geworden ist, verzeiht sie eher eine Verletzung der Sittlichkeit, als eine Verletzung der Sitte. Aller Kampf, der sich im Großen wie im Kleinen, im Allgemeinen wie im Einzelnen abspielt, dreht sich darum, den Widerspruch dieser Beiden wieder aufzuheben und die erstarrte Form der Sitte wieder für die innere Sittlichkeit flüssig zu machen, das Geprägte nach seinem innern Werthgehalt neu zu bestimmen“. Dieser schöne Ausspruch Auerbachs ist das Thema einer ganzen Anzahl seiner Novellen. Die Empörung aus Sittlichkeit wider die Sitte, die Empörung wider die Sittlichkeit der Sitte wegen erzeugen die Kämpfe, in denen der Einzelne hier wie dort entweder siegen oder zu Grunde gehen muß. In Lucifer (1847) ist es der religiöse Geist, der sich wider die Sitte erhebt, gegen die Sitte der Religion selbst. Die Novelle ist mit einer ungewöhnlichen Wärme geschrieben: Luzian unterliegt im Kampfe gegen den Pfarrer, weil er nicht mehr ist als „ein gemeiner Soldat und dazu noch ein wilder, unbändiger“. Aber es klingt durch die Erzählung seiner Seelenkämpfe etwas wie die Ueberzeugung des Dichters, daß der zukünftige Reformator aus diesem festen Eichenholz seines Luzian geschnitzt sein müsse.

„Diethelm von Buchenberg“ ist fünf Jahre später entstanden (1852). Die einfache Erzählung erhebt sich schon zu einer

kunstgerechteren Form: es ist eine der schönsten Novellen des Schwarzwälder Dichters, in Form und Inhalt diejenige, welche den realistischen Charakter am strengsten durchführt. Die Handlung ist ziemlich einfach, ihr Mittelpunkt der stolze Bauer, der um nicht Reichthum und Ansehn zu verlieren, sein Haus anzündet, Verbrechen über Verbrechen begeht, bis die Stimme des Gewissens ihn zwingt, sich freiwillig als schuldig zu bekennen, nachdem er die schlauesten Richter zu täuschen gewußt hat.

Mit bewunderungswürdiger Kunst wird in der Novelle entwickelt, wie der Gedanke des Verbrechens in der Seele Diethelms keimt, wie er ihm immer wieder durch die Außenwelt entgegen getragen wird, so daß er zuletzt eine dämonische Gewalt über seinen Charakter gewinnt und er ihn ohne dringende Nothwendigkeit ausführen muß. Das Einzelne erhält dabei mehrfach eine sinnbildliche Bedeutung. So wagt sich Diethelm beim Einbringen der Wollballen in die Scheunenluken zu weit hinaus und wird von dem Seile gefaßt: „er hing frei in der Luft am Seile, es war ihm, als schwebte er über dem Abgrund, er wußte nicht, sollte er festhalten oder freiwillig hinabstürzen, daß er zerschmettere und Alles auf einmal aus sei; aber unwillkührlich hielt er fest". In dieser Situation liegt die ganze Stimmung des Verbrechers vor der verhängnißvollen That, und da er in Begriff steht, sie zu begehen, kommt die Erinnerung an diesen Augenblick über ihn, er „hängt über einem Abgrund zwischen Tod und Leben". Derartige symbolische Züge tauchen hier und in andern Novellen Auerbachs vielfach auf. „In jedem Kunstwerk" läßt er seinen Kollaborator einmal sagen, ist Symbolisches und Typisches, das Ereigniß ist für sich da, in der tiefern Betrachtung aber muß sich ein sinnbildlicher, aber vorbildlicher Gedanke darin offenbaren". Es ist nicht unnöthig, heutzutage, wo der symbolische Realismus Ibsens so gefeiert wird, daran zu erinnern, wie wir Deutsche selbst in Auerbach und in Otto Ludwig Dichter besitzen, die das symbolische Element der Kunst weit gesunder zur Anschauung gebracht haben, als es sich in den originellen, aber verschrobenen und krankhaften Charakteren des Norweger Genies ausprägt.

Wie „Diethelm von Buchenberg" ist der „Lehnhold" (1854) ein gewaltthätiger Charakter. Der Starrsinn des Bauern, sein Gut nicht unter den Kindern theilen zu wollen, schafft Zwist

und Zwietracht in der Familie: der Bruder tödtet zuletzt den Bruder. Die Sitte und der Rechtsgedanke stehen im Widerspruch mit einander: die Sitte, welche die Theilung des Erbgutes verwirft, und das Recht des Erben, welches sie fordert. Man kann die kleine Novelle geradezu einen Beitrag zu der agrarpolitischen Frage nennen. Idyllischer sind Ton und Handlung in „Joseph im Schnee“ (1860), wo der landschaftlich stimmungsvoll geschilderten Verirrung im Walde eine Verwirrung der Herzen zur Seite geht. Die Novelle ist hübsch und spannungsvoll entwickelt, mit einem tiefen Grundgedanken, dennoch steht sie hinter „Edelweiß“ (1864) zurück. „Edelweiß“ ist die Geschichte eines Ehepaares, das nicht für einander geschaffen ist. Lenz ist eine edle, unpraktische, träumerische Natur, ein Stück Künstler, sein Weib Annele dagegen lebhaft, geschäftig, schwatzhaft und selbstsüchtig bis zur Rücksichtslosigkeit. Ein „Edelweiß“ hat Lenz von seiner verstorbenen Mutter als Symbol seines Glückes empfangen und seiner Braut am Hochzeitstage geschenkt: Annele wirft diese Gabe bei einem Familienconflict einfach zum Fenster hinaus. Wie dann aber die Stimme der Erkenntniß in ihr sich rührt, als sie beide von der Lawine verschüttet werden, wie unter der kalten Schneedecke ein edleres Pflänzchen in ihrem Herzen selbst aufgeht, ist fein und psychologisch wahr geschildert, und das Ergrauen ihres Haares unter den Schrecken der Todesnacht wird von dem Dichter ebenso zart symbolisch gedeutet.

In diesen letzten Novellen treten die weiblichen Charaktere stärker hervor als in den ersten. In „Diethelm von Buchenberg“ stellt der Dichter zuerst den Typus des „Nückels“ auf: „Der Nückel kann bis zu einem gewissen Grade aufrichtig treuherzig sein, er kann es manchen Menschen anthun, daß sie ihm zu Willen leben müssen und wenn sie sich tausendmal darüber ärgern und dann hat der Nückel seine besondere Freude, mit den Menschen zu spielen, sie gegeneinander zu hetzen, und wenn die Händel ausgebrochen sind, daneben zu stehn, als ob man kein Wässerlein trüben könne“. Fränz quält ihren Liebhaber, hetzt ihn gegen den Vater auf, bringt beide in Unfrieden und wendet sich gleichmüthig zu einem neuen Anbeter. Sie ist die echte Tochter ihres Vaters: auch sie setzt den äußern Schein, die äußere Ehre über Alles, eine kalte, engherzige und egoistische Natur. Das

Ameile des Lehnhold ist eine Variation dieses Charakters in das Heitere, Liebenswürdige; auch sie spielt mit ihrem Liebhaber, allein nur, weil sie ihm herzlich zugethan ist. Ein Zug schalkhafter Anmuth umgiebt sie. Annele im „Edelweiß“ hat mehr Aehnlichkeit mit Diethelms Fränz als mit des Lehnholds Ameile, bis die Schrecken der Lawine ihren Charakter reinigen und klären. Der Typus des „Lorle“, der unschuldigen Ursprünglichkeit scheint verschwunden, in „Barfüßele“ 1857 kommt er jedoch in ganz anderer Fassung wieder zum Vorschein. Goethes Einfluß auf Auerbachs Frauengestalten ist unverkennbar. Im „Barfüßele“ klingt deutlich das Motiv von „Herman und Dorothea“ durch, nur hat der feste, gesunde Zug des Goetheschen Epos sich leider bei Auerbach in eine gewisse Weichheit und Sucht zu spintisiren aufgelöst. Der Ton der Erzählung gleicht dem einer alten Volksballade: wie die beiden Liebenden auf dem Schimmel, Volkslieder singend, durch die mondhelle Nacht reiten, ist eins der schönsten Stimmungsbilder des Dichters. In dem Charakter des Barfüßele selbst rührt weniger die Ursprünglichkeit des Empfindens, als die des Denkens; sie gleicht einer kleinen Sibylle mit ihrer Kunst, Räthsel zu rathen und aufzugeben, mit ihren sonderbaren Fragen und Ansichten, die von einer talmudistischen Tiftelei nicht frei sind. Dennoch umgiebt ihre zierliche, nacktfüßige Gestalt ein goldner Schimmer von Anmuth, wie er den Hirtenmädchen im Märchen eigen, die nachher von Königssöhnen geheirathet werden. Den Maßstab realistischer Naturwahrheit darf man freilich nicht bei ihr anlegen. In den Motiven mag wohl Einzelnes, wie Barfüßele Rede zu ihren Schwiegereltern an Immermanns „Liesbeth“ anklingen, aber Auerbach hat dies reiner und keuscher zu gestalten gewußt als der Dichter des „Münchhausen“.

Wir brechen hier unsere Charakteristik der Auerbachschen Schöpfungen ab, um sie an anderer Stelle fortzusetzen, und wenden uns dem Einfluß zu, den sie in der literarischen Welt hervorriefen. Mit begeisterter Theilnahme wurden schon die ersten Bände am Ende der 40er Jahre aufgenommen und Freiligrath konnte den Dichter mit einem schwungvollen Gedicht begrüßen. Hier war jungfräuliche Erde entdeckt worden, auf welcher das poetische Saatkorn noch hundertfache Frucht abgeben sollte. Natur und Gemüth, Kraft und Frische schienen aus diesen ein-

fachen Geschichten in wunderbarer Harmonie hervorzusprudeln. Die freiheitliche, warme Gesinnung, welche der Dichter in seinem Busen trug, lebte zudem auch in den Gestalten seiner Dichtungen, und ganz anders litten und duldeten diese Kraftnaturen unter dem Zwiespalt ihrer Empfindungen und Gedanken als die mimosen- und molluskenartigen Seelen der jungdeutschen Schule, die in vierundzwanzig Stunden vierundzwanzig neue Systeme aufstellen konnten, ohne darüber Gewissensbisse zu empfinden. Jetzt waren es die derben und ungeschlachten Bauerngestalten, welche den Parnaß stürmten und die liederlichen und zügellosen Genialitätssüchtlinge vertrieben. Mit dem Wortschwall und den Dunstwolken unverstandener und unausgedachter Ideen war es vorbei, man wollte Leben und Charaktere, und als dann das Jahr 1848 die freiheitlichen Hoffnungen des deutschen Volkes brach und die dumpfe Stimmung der Resignation in die Gemüther sich einschlich, beherrschte diese Neigung geradezu das literarische Interesse. Es war etwas wie die Einkehr der Nation in ihr eigenes Selbst, ein Besinnen auf die eignen Kräfte, die noch unverwerthet in ihr schlummerten, was die Dorfgeschichte zu einer solchen Bedeutung erhob. Auch die Kultur- und Nationalgeschichte, nicht nur die Aesthetik, hat Anlaß, ihr dafür dankbar zu sein.

Ein Heer von Nachahmern und Nachbetern folgte auf einmal den Spuren des Schwarzwälder Dichters. So verschieden an Talent sie selbst waren, so klein das Gebiet, welches die Dorfgeschichte bot, ein Vorzug war allen diesen Schriftstellern gegeben: sie schilderten nichts Anderes, als was sie kannten und was ihnen selbst in gewisser Hinsicht eigenthümlich war. Die Heimath wurde für sie der Schauplatz ihrer Erfindnngen, und wo sich vielleicht die Poesie verleugnete, blieb immer noch als ein Edles die Liebe zu dem Geschlecht, in dessen Mitte sie selbst aufgewachsen waren. Wie die Erzählung einen gesunden Erdgeruch, den Hauch und Duft des Bodens, auf dem sie spielte, so gewannen die Charaktere ein kerniges, kräftiges Heimathsgefühl. Die Schriftsteller der vergangenen Periode waren meistens in großen Städten geboren; die nun kamen und das literarische Interesse auf sich lenkten, standen den großen Kulturströmungen nicht fern, waren in den Inhalt derselben nicht weniger eingeweiht als ihre Vorgänger, aber sie fühlten sich durch eine geistige

Nabelschnur mit den niederen Ständen verbunden und konnten aus der Stimmung, wenn nicht aus der Seele des Volkes heraus seine Hoffnungen, seine Leiden und Wünsche, die ganze Welt seines Gemüths in ihren Schöpfungen schildern. Hier erwuchs auch die Reaktion gegen die unwahre und übertriebene Sensationsliteratur des französischen Socialismus, dessen schädlicher Einfluß auf unsre Belletristik im vorigen Abschnitt vielleicht noch lange nicht hart genug beurtheilt worden ist.

Die Dorfgeschichte war so eins der fruchtbarsten Elemente in der gesammten literarischen Entwicklung unseres Jahrhunderts, vielleicht weniger durch ihre Schöpfungen selbst, als durch die Art, wie sie auf die andern epischen Dichtungsarten eingewirkt hat. Sie hat, wie wir sehen werden, den Roman beeinflußt, vor Allem aber knüpft an sie ein neuer Aufschwung der Novelle. Auerbach selbst entwickelte sich aus dem einfachen Skizzenschreiber zu einem feinsinnigen Novellisten; aus der Dorfgeschichte entstand die Landschaftsnovelle und die Landschaftsnovelle wirkte ihrerseits auf den Landschaftsroman, der freilich schon vor ihr zu einer gewissen Bedeutung gekommen war. Wiederum muß man bekennen, daß Nichts so sehr den literarischen Einfluß des großen Schotten in unserm Jahrhundert beweist, als daß auch diese beiden Genres sich auf ihn zurückführen lassen.

Für den Literarhistoriker, nicht zuletzt auch für den Kulturgeschichtschreiber des kommenden Jahrhunderts wird es eine nicht uninteressante Aufgabe sein, einmal nachzuweisen, wie eine jede unserer schönen deutschen Landschaften in der Dorfgeschichte ihre poetische Beleuchtung gefunden hat. Uns kann hier nur obliegen, aus der großen Fülle dieser Literatur die bedeutsamsten Erscheinungen kurz zu berühren. Fast gleichzeitig mit den ersten Dorfgeschichten Auerbachs waren die Bilder und Erzählungen „Aus dem Böhmerwald“ (1842) von Joseph Rank erschienen. Rank, eines Bauern Sohn, hatte eine ähnliche Entwicklung durchgemacht wie Auerbach, aber er stand ihm an poetischem Können ebenso weit nach wie an künstlerischem Geschmack. In seinen ausgedehnteren Erzählungen waltete eine Planlosigkeit der Komposition, die das Interesse ermüdete, so frisch und natürlich Einzelnes sich auch ausnahm. Dem Schwarzwälder Dichter ebenbürtiger und sicherlich von ihm angeregt war das große Talent Otto Ludwigs,

des Dichters des „Erbförsters“, als er jene beiden Erzählungen: „Die Heiterethei“ (1854) und „Zwischen Himmel und Erde“ (1856) schrieb, die zu unserm schönsten epischen Gut gehören. Vieles mag man an der Komposition auszusetzen haben, da die Bilder, wie sie sich in dem Geist des Dichters zusammendrängten, auch bei der Niederschrift sich fixirten. Die thüringische Erde, dieser Lieblingsplatz deutscher Poesie, an dem einst der Geist der alten Minnesänger ebenso innig hing wie das Herz unserer modernen Poeten, war der Heimathsgrund der beiden Dichtungen. Die „Heiterethei“ ist die Geschichte zweier Kraftgestalten, die zugleich zwei Kraftseelen sind: wie der Trotz der Liebe gebrochen wird, erzählt sie im frischen, humorvollen Ton, der vielleicht nur ein wenig zu weitschweifig wird, wenn er das Treiben der kleinstädtischer Klatschweiber ausmalt. Gemüthvoll und mit lebendiger Anschaulichkeit geht der Dichter jedem Detail nach, und ein Dickens'scher Humor lacht aus der Art, wie er Menschen, Dinge und selbst das, was noch nicht ist, sondern erst werden wird, den „Geist der neugeborenen That“ vor uns hinstellt. Das Bild seiner „Morzenschmiedin“ z. B. zeichnet er ungemein anschaulich und drollig so: „Wie sie daher kam, glich sie einer rückwärts wandelnden Schwarzwälder Uhr, an der das Haubenfleckchen das Zifferblatt, die lang an der zuckerhutförmigen, schwarzen Haube in den Rücken hinabfallenden Bandschleifen die Gewichte und die lange, schmale Person der Schmiedin selbst das Gehäuse darstellte. Der kurze, spitzausgezackte Kragen des in Luckenbach unentrinnbaren engen, ärmellosen Tuchmantel konnte für ein altmodisch verziertes Gehäuse gelten“. So kommt die Phantasie des Dichters und modelt aus jeder Einzelheit der Wirklichkeit wieder ein Neues und wie seine Stimmung, so greift auch die seiner Helden in das äußere Leben. Da steht der Hollunderbaum am Hause der Heiterethei, der echte und rechte genius loci, er lacht oder weint, wenn er seine Zweige schüttelt, er winkt mit ihnen in die Träume des starken Mädchens hinein, er warnt und ermuthigt die trotzig Liebende. Der Dichter scheucht die Natur durch die Stimmung aus ihrem trägen Schlummer, sie führt ihm ein eigenes menschliches Leben, wie andererseits sein Humor, das persönliche Dasein zum sächlichen herabdrückend, ihm ein drolliges Gepräge verleiht.

„Zwischen Himmel und Erde“ steht indessen weit höher als die „Heiterethei“; es ist eine Perle unserer novellistischen Literatur. Nicht darum weil die Kleinmalerei des Dichters so weit geht, daß sie uns selbst die Technik eines Gewerbes wie der Dachdeckerkunst bis in das Einzelne darzulegen weiß, und doch ist auch diese Sachkunde ein Vorzug der kleinen Novelle. In ihr vereinigt sich ein tiefsittlicher mit einem tiefsymbolischen Geist, der an Auerbachs „Diethelm von Buchberg“ und „Lehnhold“ erinnert. Freilich ist die Handlung der Novelle merklich verschieden von den Auerbachschen Erzählungen, wenn sich auch ähnliche Punkte der Erfindung leicht nachweisen ließen. „Zwischen Himmel und Erde“ behandelt das alte Problem der drei Seelen: zwei Brüder lieben ein Mädchen, dieses wird das Weib dessen, den sie selbst nicht liebt. Aber warum war der Andere so schüchtern, warum vertraute er so leichtgläubig dem unredlichen Bruder? Als Appollonius aus der Fremde heimkehrt, hat durch allerlei Lügen und Intriguen sein Bruder Fritz die Geliebte bereits gewonnen, kalt und fremd stehen sich Schwager und Schwägerin gegenüber. Nun aber treibt das Bewußtsein seiner Schuld den Bruder zu sonderbaren und bedenklichen Schritten, die immer deutlicher seine Niedertracht bloslegen und merkwürdigerweise nur dazu dienen, die beiden Andern näher zusammenzuführen. Die Eifersucht macht Fritz zuletzt zum Verbrecher: hoch zwischen Himmel und Erde, wo beide Brüder auf dem Dach der Kirche ihr Gewerbe ausüben, sucht er Appollonius von dem schwanken Gerüst herabzustürzen. Aber ein Sprung seitwärts rettet diesen und durch die Wucht des Stoßes fällt der Schändliche selbst in die tödtliche Tiefe hinab. Appollonius verschweigt, wie der Bruder umkam, es heißt, ein Unfall habe ihn stürzen lassen. Die schöne Schwägerin ist jetzt Witwe, er kann sie heirathen, die Leute rathen es und der alte Vater fordert es geradezu. Er selbst liebt sie über Alles, aber ein Etwas steht zwischen ihm und ihr; ihn peinigt der Gedanke, er habe seinen Bruder doch noch retten können in jener unseligen Stunde, deren Erinnerung ihn nicht losläßt; unmöglich ist es ihm geworden, ohne Schwindel wieder auf die Höhe des Kirchdaches zu steigen, wo sie Beide so feindselig sich gegenüberstanden. Da schlägt der Blitz in das Dach, nun muß der Dachdecker herauf, um zu helfen, und wieder ertönt wie damals

der Glockenschlag der zweiten Stunde. Wie der Brave hilft und das unheimliche Element des Feuers bändigt, während unten Hunderte voll Angst und Bangen harren, wie die schrecklichen Schläge der Uhr ihn doch als einen festen und sicheren Mann finden, ist mit einer außerordentlichen Kunst geschildert. Der Abschluß ist der Verzicht des Appollonius auf seine Schwägerin, der Verzicht auf seine Liebe; so hypochondrisch dies Verhalten, so prächtig paßt es zu dem Charakter. Die kleine Novelle ist grade in der Charakteristik meisterhaft. Der alte Herr, der Vater der beiden Brüder, mit seinem Starrsinn, seinem strengen Rechtssinn und seinem Mißtrauen, womit doch eine ebenso ängstliche Beobachtung des guten Scheins verbunden ist, hat seinen Charakter den Söhnen getheilt vererbt. Fritz hat von ihm die stete Rücksichtnahme auf die äußere Achtuug der Welt, das fast comödiantenhafte Aufspielen der eigenen Persönlichkeit, Appollonius die starre Rechtlichkeit, die bis zur Selbstquälerei, bis zur sittlichen Hypochondrie geht. In dem Einen waltet die Macht des Bösen und treibt ihn mit furchtbarer Consequenz von einer That zur andern, in dem Andern der Gedanke der Selbstlosigkeit, der ihn läutert und befreit von Allem, was ihn innerlich drückt. „Nicht der Himmel“, sagt der Dichter, „bringt das Glück; der Mensch bereitet sich sein Glück und spannt seinen Himmel selber in der eigenen Brust. Der Mensch soll nicht sorgen, daß er in den Himmel, sondern daß der Himmel in ihn komme. Wer ihn nicht in sich selber trägt, der sucht ihn vergebens im ganzen All“. Es liegt eine Fülle feiner Züge in dieser einfachen Geschichte, und je mehr man sich in diese vertieft, desto mehr solcher Feinheiten entdeckt man. Der Dichter verwebt die Elemente der Wirklichkeit in das geheime Seelenleben seiner Personen; die Phantastik des Bösen, die von dem geringfügigen wie von dem gewaltigen Eindruck aufgerüttelt und entfesselt wird, malt sich in dem Seelenzustande Fritzens mit naturwahrer und ergreifender Gewalt. Leider erlosch nun die productive Thätigkeit des genialen Dichters, dem ein trübes Verhängniß beschied, ohne tiefere literarische Einwirkung auf seine Zeitgenossen zu bleiben.

Viel Anerkennung errangen in jener Zeit auch die „Erzählungen aus dem Ries“ (1854 u. 59) von Melchior Meyr,

welche sich wieder dem Charakter der eigentlichen Dorfgeschichte näherten. Sie schilderten schwäbisches Leben und schwäbische Sitten mit viel Humor und Naturwahrheit, der Dichter machte dabei von dem Dialekt ausgiebigen Gebrauch, der den realistischen Zug seiner Geschichten erhöhte. Um so störender war es, daß Melchior Meyr seine Individualität nicht verleugnen konnte und sich mit den Reflexionen seiner Bildung überall in seinen Erzählungen hervordrängte. Die Zeitgenossen, die an ein solches vorlautes Wesen dichterischer Autorität noch gewöhnt waren, haben diese Störung freilich weniger empfunden, und es gab Verehrer, die Melchior Meyr weit über Auerbach stellten. An dieser Stelle wären auch die schwäbischen Geschichten von Hermann Kurz zu erwähnen, unter denen „Der Sonnenwirth“ (1855) durch seinen kulturhistorischen Hintergrund — es ist das Thema von Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre“ — und durch die psychologische Entwicklung des Helden als die beste Arbeit des leider allzu rasch vergessenen Dichters zu nennen ist. Dorfgeschichte und Historie hatte auch Moritz Hartmann in seiner Erzählung „Der Krieg um den Wald“ (1850) verquickt und mit dem ganzen Freimuth seiner Gesinnung darin eine düstere, auf böhmischem Boden spielende Episode aus der Zeit Maria Theresias behandelt.

Vom deutschen Süden ging die Dorfgeschichte aus, doch auch im Norden und jenseits der deutschen Grenze weckte sie Nacheiferung. An der Meeresküste waren es zwei dichterische Talente, welche, an die Dorfgeschichte anknüpfend, ganz in die Eigenthümlichkeit ihres engeren Heimathlandes aufgingen: Edmund Höfer und Fritz Reuter; beide übertraf der Schweizer Gottfried Keller, der 1856 die ersten seiner Geschichten über die „Leute von Seldwyla“ veröffentlichte.

Edmund Höfer, der fruchtbarste von den dreien, war zugleich auch am wenigsten originell. In einer unseligen Schreibwuth hat sich dieses Talent erschöpft, sodaß man in dem Romanfabrikanten der siebenziger Jahre kaum noch den Dichter der „Erzählungen eines alten Tambours“ (1855), von „Schwanwiek“, (1856), „Bewegtes Leben“ (1856) u. s. w. zu erkennnen vermag. Und doch war Höfer einer der frischesten und anheimelndsten Erzähler, die unsere novellistische Literatur aufzuweisen hat.

Die mecklenburgischen und pommerschen Gebiete am Meere waren seine Domäne und den landschaftlichen Zauber dieser Districte wußte er in einfachen, doch starken Strichen wunderbar zu treffen. Ein elegischer Hauch geht durch diese Küstenbilder; fast bang ergreift uns die träumerische Stimmung des Meeres, die etwas Tiefmelancholisches hat, auch wenn der Sonnenschein auf ihm zittert, als schlummerte ein verhaltenes Weh in seinem feuchten Glanze. Auf dem Flachland wogt das goldne Korn, in dessen Schatten die Wachtel schlägt; wie klingt und summt es auf seinem Grunde von geheimnißvollen Stimmen. Dann dehnt sich die Heide mit ihren braunen Stämmen ernst und finster aus, der Boden raunt dem Wanderer im Dunkel des Abends seltsame Geschichten zu, die sich einstmals hier abgespielt und nun aus der Vergangenheit flüstern. Ein kräftiges, robustes Geschlecht lebt hier, wortkarg und verschlossenen Gemüths, dann hitzig und jähzornig, aber auch voll gesunden Humors und schlichter Treuherzigkeit. Hartköpfige Edelleute, muthige, mannhafte Frauen, waghalsige Fischer und Schiffer, pfiffige Bauernkerle sind Höfers Gestalten, deren arbeitsames, melancholisches Stillleben durch gewaltsame Ereignisse aufgerüttelt oder erschüttert wird. Gern läßt der Dichter seine Geschichten durch eine der Betheiligten oder nichtbetheiligten Personen erzählen und die Eigenart des Erzählers spiegelt sich auf das Lebendigste in der charakteristischen Färbung der Erzählung wieder.

Wenn bei Höfer immer noch der elegische Grundton überwog, so klang aus Fritz Reuters ersten Schriften „Läuschen un Rimels“ (1853—54), „De Reis' nah Belligen“ (1855), das Lachen einer urgesunden Natur. Aber „Ut mine Festungstid“ (1863) bewies, daß auch dieser Humor die Thräne im Wappen führe. Es ist eigen, daß grade in dieser innerlich so verstimmten und elegisch gesinnten Epoche von 1848—60 der deutsche Humor wiederum eine Geburtsstunde feierte, und für den deutschen Nationalcharakter bleibt dieser Umstand eine überaus bezeichnende psychologische Thatsache. In allen Schriftstellern dieser Jahre ist der Humor wieder lebendig geworden, sie schütteln die Pfeile und Schleuder des Geschicks mit einem Lachen ab und verdecken doch nicht mit der Hand die brennenden Wunden, aus denen ihr Herzblut hervorströmt. Es kann nicht in unserer Ab-

sicht liegen, eine ausführliche Charakteristik Reuters zu geben. Reuter ist gefeiert und gelesen worden im neuen deutschen Reich wie selten ein deutscher Schriftsteller und eine ganze Gattung von Rhapsoden hat sich beeilt, bis in die kleinste Stadt Kunde und Kenntniß des mecklenburgischen Dialekts zu tragen. In seinen Schnurren und Humoresken, den ernsten und heitern Kapiteln seiner Dichtungen pulste ein gesundes Leben, dessen derbe Fülle unwiderstehlich das Gemüth erfreute. So robust und kräftig wie seine Muse, waren auch seine Gestalten, und ihr drastischer Humor, der doppelt drastisch in dem Dialekt wirkte, hat sie fast alle zu Lieblingsfiguren in Norddeutschland gemacht. Vor Allem den unsterblichen Inspektor Bräsig mit seinem Mischmasch von Hoch- und Plattdeutsch. Aber es muß hier, wo wir die Uebersicht über die literarische Entwicklung nicht verlieren dürfen, doch gesagt sein, daß man den mecklenburgischen Humoristen als Dichter im Allgemeinen weit überschätzt. Wie seine „Läuschen und Rimels“ nicht mehr sind als gereimte Schnurren, so sind seine epischen Werke nicht mehr als Genrebilder und Humoresken des kleinstädtischen und ländlichen Lebens, denen eine höhere künstlerische Durcharbeitung abgeht. „Ut mine Stromtid“ mit allen seinen köstlich-humorvollen Scenen ist dafür der beste Beweis. Man hat Reuter zu einem Nationaldichter stempeln wollen und er war es sicherlich als deutscher Mann mit einem echt deutschen Herzen, aber er ist es nicht in dem Sinne, wie es unsere großen Romandichter sind. Und zwar nicht allein, weil die Sprache, in der er dichtete und schrieb, nur eine Mundart ist und weil die plattdeutsche Dichtung, wie sie immer gestaltet sein mag, nur eine Episode in unserer literarischen Entwicklung darstellen kann. Auch darum, weil das Weltbild, das sein Blick umfaßte, so klein, so ganz mit dem Bannkreis philisterhafter Sphäre sich deckte, die den gemüthvollen Dichter selbst zu philisterhafter Beschränkung zwang. Reuter ist der größte plattdeutsche Dichter; das ist sein Ruhm und doch ist dieser Ruhm nur relativ. Wenn Cäsar einst wünschte, lieber im Dorf der Erste als in Rom der Zweite zu sein, so mag dies Urtheil politischen Ehrgeizes in literarischen Dingen erst recht Sinn und Bedeutung haben, darum werden uns jedoch immer die Ersten in Rom höher stehen als die Ersten im Dorf, und wer uns Romas Preis verkündet, dem

klingen die Seiten voller und erhebender als wer mit Bürger sein Dörfchen lobt. Während die Welt Reuter mit Ehren und Anerkennung überhäufte, reifte der Ruhm des Größeren, an dessen dichterische Potenz er bei weitem nicht heranreichte, nur langsam, und wir müssen uns erst zur Bewegung der Gegenwart wenden, um Gottfried Kellers Novellen zu würdigen. Hier genüge die Bemerkung, daß auch die „Leute von Seldwyla“ (1856. 1. Theil) nur aus dem kleinen und doch so vielschichtigen Genre der Dorfgeschichte hervorgegangen sind.

---

2. Skizze und Genre.

Um dieselbe Zeit, als die Dorfgeschichte den Landmann für die Literatur entdeckte, wurde auch der Städter Held und Objekt belletristischer Darstellung. Nicht der Städter, der geistreich philosophirte oder erhabene Empfindungen äußerte, sondern der nüchterne Mann des Alltags, der seinem Berufe nachging und sich mit seiner eigenen Person und der seiner lieben Nächsten recht und schlecht abfand. Die verschiedenen Stände, die einzelnen Gesellschaftsschichten und ihr Verhältniß zu einander, die Berufszweige und ihre Einwirkung auf den individuellen Charakter, Alles das ersah man plötzlich zum Gegenstand der Beobachtung und der Darstellung. Der erwachende Wirklichkeitssinn des Zeitalters fand, daß das städtische Leben ebenso seine Eigenthümlichkeiten habe wie das ländliche, und er war sich sehr bald bewußt, daß dieses Gebiet noch größer sei. Das Dasein des Bauern verläuft im einförmigen Pendelgang, das Dorf hat keine Geschichte, nach fünfzig Jahren ist es noch dasselbe im Aussehen wie einst, und selbst seine Bewohner haben sich kaum verändert, denn wenn die Väter todt sind, treten die Söhne genau in ihre Fußtapfen. Auch darin gleicht das Dorf der Natur, die uns beständig dasselbe Angesicht zeigt, mag auch der Ausdruck desselben mit dem Tage wechseln; nur die Kultur hat eine Geschichte und die Stadt ist die große Werkstätte der Kultur und der Geschichte. In ihr verändert sich Alles mit dem Jahr, die Bewohner und die Häuser

verschwinden, um andern Platz zu machen, und mit den Gebilden menschlicher Kunst wird auch die geistige Atmosphäre, die Ideenluft, die Alle athmen, eine andere; was heute interessirt, ist morgen vergessen, was heute Alle entflammt oder empört hat, Niemand fragt vielleicht schon am nächsten Tage danach. Der Städter lebt zehn Leben des Bauern in seinem einen und doch ist er mehr als jener ein Kind des Augenblicks. Der Bauer schwört auf die Bibel, das „ewige Wort", der Städter auf die Zeitung, den vergänglichsten Boten der Vergänglichkeit.

Dieser proteïsche Wechsel des städtischen Lebens bedeutet eine unerschöpfliche Quelle der Beobachtung. Seit dem Beginn des Jahrhunderts hatten manche Städte ihre Einwohnerzahl verdreifacht, die neuen wirthschaftlichen Verhältnisse hatten die alten, pedantischen Formen des Verkehrs zerbrochen, neue Kasten und Klassen waren entstanden und doch ging, wenn nicht durch das gesellschaftliche, so durch das geschäftliche Leben ein steter verbindender Strom der Vermittlung von dem Einen zum Andern. Es wäre merkwürdig gewesen, wenn die Literatur als das Selbstbewußtsein und die Selbstbespiegelung eines Volkes nicht auch diesen neuen Zug gespürt hätte. Die Anregung freilich kam wiederum von außen. Im vorigen Abschnitt ist bereits auf die schwedischen und vor allem auf die englischen Genrebilder hingewiesen worden und das Paradoxon mag erlaubt sein, daß wir Deutsche auch in diesem Falle wiederum einmal mit fremden Augen sehen gelernt haben. Die großartige Erscheinung eines Dickens lenkte den Blick des schriftstellerischen Talents auf das Alltagsleben und führte für die Produktion einen ganz neuen technischen Begriff ein. Die Skizze wurde eine literarische Abart; sie näherte das dichterische Schaffen der wirklichen Beobachtung, nicht das Phantasiegebilde als solches, sondern als Ersatz und Schein des realen Daseins war Zweck und Aufgabe. Es kam nicht blos darauf an zu sehen, sondern man mußte auch sehen, was Andere nicht sahen, und man mußte es in wenigen Strichen vor den Leser hinstellen, sodaß dieser gleichsam im kürzesten und gedrängtesten Auszuge ein ihm neues, überraschendes Bild aus dem Wirklichkeitsleben empfing. Die Individualität entschied hier nicht minder wie einst beim jungdeutschen Feuilleton, und so ist die Skizze für das epische Talent immer die erste und deutlichste Probe seiner

Kraft geblieben. Damals trat die Skizze, das Bild aus dem Leben noch mit einer gewissen Selbständigkeit auf; es war ja das Zeitalter der Daguerreotypen, jener ersten Versuche, das bewegliche, unstete Wirklichkeitsbild durch das Licht auf die Fläche zu bannen, und wie früher „Gemälde“ ein beliebter belletristischer Titel war, so ersetzte ihn jetzt der neue Ausdruck „Bild“. Wer einmal die literarische Bewegung unter dem Gesichtspunkt ihrer Beziehungen zu der malerischen Kunst betrachtete, würde auch im Einzelnen einen merkwürdigen Zusammenhang entdecken. Den Bildern sind die Photographien, den Photographien jetzt in unsern Tagen die feuilletonistischen Momentaufnahmen gefolgt, vielleicht kehren wir noch einmal zu der alten, breiten und schwungvollen Technik der „Gemälde“ zurück.

Dickens' Vorbild fand in Deutschland zahlreiche Nachahmung, die „Pickwickier“ mußten sich sogar mehrfache Localisirung gefallen lassen. Es erschienen die „Deutschen Pickwickier“ von F. Stolle, die „Berliner Pickwickier“ von B. Heßlein u. A. m. Aber wenn man auch von der Nachahmung zur Nacheiferung überging, in einem Vorzuge hätte auch das größte deutsche Talent dem Engländer nachstehen müssen. Es gab in Deutschland Nichts, was sich mit dem gewaltigen Getriebe der Weltstadt London vergleichen ließ, die wie eine Riesenuhr alle Blicke in einem mächtigen Reich auf sich zog und deren Schlag und Takt das Leben in dem kleinen irischen Dorf wie den Sümpfen des Ganges regelte. Es gab für die geistige, gesellschaftliche und geschäftliche Thätigkeit in Deutschland noch keine Normaluhr; in jedem Staate unseres Vaterlandes saß ein besonderer Uhrmacher mit seiner besonderen Uhr, und wenn die Uhren schlugen, so stimmten sie niemals überein. Was den Dichtern der Dorfgeschichte zu so großem Vortheil gereichte, die landschaftliche Zersplitterung und Verschiedenheit der deutschen Stämme, für die „Stadtnovellisten“ war es ein Unsegen, künstlerisch und geschäftlich. Sie hatten nur die Wahl, mit ihren Skizzen und Bildern aus dem socialen Leben genau an die Eigenthümlichkeiten einer bestimmten Stadt sich zu halten und um die mageren Lorberen eines sogenannten Localdichters zu werben, oder sie mußten auf jeden Lokalton, auf jede eigenthümliche und charakteristische Färbung des Schauplatzes und der Typen verzichten. Eine „Welt-

stadt“ konnte man nicht erfinden, so erfand man denn die deutsche „Residenz“, jenes Nest Nirgendheim, das leider auch heute noch in Romanen und Lustspielen den gleichgültigen Schauplatz gleichgültiger Begebenheiten abzugeben verurtheilt ist.

Berlin stand zwar literatisch ebenso sehr im Vordergrunde wie Preußen politisch; es zeigte auch ein sehr ausgeprägtes sociales Leben, aus den Tagen des E. T. A. Hoffmann liefen noch genug Originale in seinen Straßen herum, und was die Hauptsache war: es hatte sich in ihm ein ganz bestimmter Volkston ausgebildet, eine vortreffliche Grundlage für eine volksthümliche novellistische Literatur. Allein diese seine Eigenarten stießen anderwärts weit mehr auf Abneigung als auf Sympathie. Die originelle Erscheinung eines Adolf Glaßbrenner (1810—76) konnte schon lange vorher „Berlin wie es ißt und trinkt“ (1832—50) in satirisch-humoristischen Skizzen zeichnen, in Frankfurt a. M., in Stuttgart und in München fehlte jedes Verständniß für diese eigenthümliche Welt und Atmosphäre der preußischen Hauptstadt. Wollte der Novellist, der Romanschriftsteller in die Weite wirken, so mußte er sich in „Krähenwinkel“ oder in der Residenz Nirgendheim ansiedeln.

Das Haupt dieser neuen Richtung Fr. Hackländer ist gleich Dickens kein „studirter“ Mann gewesen. Bei uns in Deutschland sind wir geneigt, das als einen Nachtheil anzusehen, und so lange man die Forderung an den Romanschriftsteller erhebt, die Bildung seiner Zeit zu begreifen und wiederzuspiegeln, wird auch der Dichter sich die wissenschaftliche Erkenntniß seiner Zeit zu eigen machen müssen. Auch die Dorfnovellisten gingen in ihrer Mehrzahl von den Voraussetzungen der Bildung aus. Die neue Schule, Hackländer an ihrer Spitze, kannte nur das Leben, allein der Vorzug war immerhin groß vor denen, welche nur ihre Bücher kannten. Die Sonne des Glücks hat dem liebenswürdigen Schriftsteller holder gelächelt, als manchem reicher Begabten: sie trug ihn zu einer angesehenen Lebensstellung empor, sie öffnete ihm in einer mannigfaltigen, an Wechselfällen und Abenteuern reichen Laufbahn verschiedenartige Kreise menschlichen Wirkens. Als Kaufmann in einem Modewaarengeschäfte lernte Hackländer die Welt des „Handels und Wandels“ kennen; vornehme Freunde nahmen Antheil an seinen ersten literarischen

Versuchen, Reisen erweiterten und belebten seine Anschauungen, zuletzt ergoß sich über den beliebten Schriftsteller die ganze Wandelbarkeit höfischer Gunst. Auch literarisch ist er nichts Anderes als ein echter Günstling der Fortuna gewesen. Die Prosa des Soldatenlebens weckte zuerst seinen Humor; aus der dumpfigen Luft der Kaserne und der Hitze des Exercierplatzes quollen ihm seine schriftstellerischen Ideen. „Bilder aus dem Soldatenleben im Frieden“ (1841) nannten sich die Erstlinge seines Talents, denen die „Wachtstubenabenteuer“ (1845), die „Bilder aus dem Soldatenleben im Kriege“ (1850) und die „Illustrirten Soldatengeschichten“ (1853) folgten. Diese harmlosen Geschichten, diese grob und deutlich gezeichneten Skizzen aus der Alltäglichkeit, mit ihrer behaglichen Laune und ihrer flotten Schreibart gefielen in einer Zeit, der die Schattenseiten des Militärlebens aufgingen, und sie begründeten den Ruf ihres Verfassers.

Man hat Hackländer mit Dickens verglichen und es ist einzugestehen, daß in diesem Vergleich ein seltsamer Hochmuth von uns Deutschen auftaucht, wenn wir glauben, nicht blos die Uebersetzungen, sondern auch die Originale von allen Genies der Erde, sei es auch nur in zweiter Auflage zu besitzen. Die eigentliche dichterische Kraft bei Hackländer war gering, er hatte gute Einfälle und eine frohe Laune, machte gute Beobachtungen und schilderte mit einer flotten Liebenswürdigkeit. Seine Fruchtbarkeit war nur ein Beweis seiner Schreibseligkeit, seines Dranges nach Verdienst, vielleicht auch nach Anerkennung; er hat Bände auf Bände gehäuft, von der Skizze ging er zur Novelle, von der Novelle zum vielbändigen Roman über, aber nie hat er einen Helden geschaffen, den eine tiefere Menschlichkeit erfüllt. Seine Figuren sind brave Leute, aber schlechte Musikanten; sie wollen gemeinhin das Beste, sind leidlich anständig und lieben so lange unglücklich, bis sie die Gunst des Schicksals oder der Einfall des Autors glücklich macht. Der Reiz seiner Erzählungen und Romane liegt vielmehr in der Art, wie er die kleinen Schwächen der Großen und Kleinen dieser Erde in humoristischen Contrasten darstellt; in diesem Punkte wurde auch Hackländer tendenziös, nur daß seine Tendenz an keine politischen und religiösen Ideale anknüpfte und jeder ernsten Satire feind war. Er tadelte jene

Laster und Gebrechen, die auf dieser Welt Jedermann mit einem guten Gewissen tadelt; seine eigenen Anschauungen waren indessen ebenso spießbürgerlich wie die unseres Benedix, der auf dem Gebiete des Lustspiels so ziemlich dieselbe Stellung einnimmt wie Hackländer auf dem der Novellistik. Beide sind Zeitgenossen und ihre Stücke und Romane sind gleich rasch veraltet.

Der geistig bedeutsamste, und für die Epoche, in welcher er erschien, bezeichnendste Roman Hackländers ist vielleicht „Europäisches Sklavenleben“ (1854). Damals hatte die Beech-Stowe mit „Onkel Toms Hütte“ (1852) eine tiefe Bewegung in ganz Europa zu Gunsten der unglücklichen Negersklaven in Amerika hervorgerufen. Hackländer ironisirte das allgemeine Mitleid für das Sklavenelend in seiner leichten gefälligen Art, indem er in den verschiedensten Gesellschaftsschichten des deutschen Lebens Typen aufwies, die nicht minder unter drückenden Fesseln stehen wie die armen Opfer der virginischen Pflanzer. Nebenbei machte er Anleihen bei der deutschen Romantik und Eugen Sue und beschwor sogar den Geist Rinaldo Rinaldinis, der in neuer Gestalt die Kosten des romantischen Interesses der Erzählung zu tragen hatte. Der Haupteinfall des Romans war nur ein Witz, allein er bestach doch durch seinen Gegensatz; überhaupt hat Hackländer meistens einen bloßen Einfall zum Kern seiner Handlung gestaltet. Um ihn krystallisirte er die bunten Bilder, reihte er in launigen Skizzen an einander, was ihm seine Kenntniß des wirklichen Lebens an harmlosen Gegensätzen zeigte. Er arbeitete genau mit dem alten Romanapparat, indessen gab er den Elementen desselben eine neue, auf wirkliche Beobachtung gegründete Form. Sein Blick umfaßte, wie erwähnt, dabei keinen geringen Kreis gesellschaftlichen Lebens: das Intriguenspiel am kleinen Hofe, die Eigenarten des Künstlerdaseins, die Kniffe der Advokatenstube, die Wechselfälle des Kaufmannstandes, der Humor in den Drangsalen des Militärlebens, die spießbürgerlichen Unarten unserer sogenannten guten Gesellschaft — er hat sie nicht übel geschildert, aber für uns, das Geschlecht des neuen Reiches, ist diese Welt doch überraschend schnell untergegangen.

Von seinen Romanen sind die ersten noch die besten, am meisten bekannt und beliebt sind von ihnen geworden: „Namen-

lose Geschichten" (1851), „Handel und Wandel" (1850), „Eugen Stillfried" (1852), „Der Augenblick des Glücks" (1857) „Der neue Don Quixote" (1858), „Der Tannhäuser" (1860), „Die dunkle Stunde" (1863), „Zwölf Zettel" (1868), „Künstlerroman" (1866), „Der letzte Bombardier" (1870), „Der Sturmvogel" (1871) u. s. w.

Hackländer verknüpft das Zeitalter der vierziger Jahre mit der Gegenwart, über ein Menschenalter lang hat er geschrieben und die flotte Manier seiner Schilderung hat, wie hervorgehoben, Schule gemacht. Vor Allem geht ein ganzer Zweig novellistischer Literatur, die Militärhumoreske, auf ihn zurück. In dieser Bahn bewegte sich unter Andern mit Erfolg von Wickede (Bilder aus dem Kriegsleben 1852. Preußische Husarengeschichten 1853. Die Soldaten Friedrichs des Großen 1854) und der an Humoresken und humoristischen Romanen so fruchtbare A. von Winterfeld, dessen Werke aufzuzählen nur Sache der Leihbibliothek-Kataloge sein würde. Seit den Kriegen von 1859, 1864, 1866 und besonders von 1870—71 haben sich die schriftstellerischen Federn mit besonderer Neigung dem militärischen Leben zugewandt. Das Interesse an dem zweierlei Tuch hat bei diesen Productionen stets das künstlerische überwiegen müssen, und es ist merkwürdig und verdient hervorgehoben zu werden, daß es keinem Schriftsteller gelungen ist, auf diesem Felde typische Charaktere zu gestalten. Das Beste in dieser Beziehung haben immer noch die Witzblätter, vor Allem die „Fliegenden Blätter" geleistet.

Noch mehr als Hackländers war Karl von Holteis schriftstellerisches Wirken durch ein buntes abenteuerliches Leben hervorgerufen. Wo er nur darauf bedacht war, seine Figuren hinzustellen, wie er sie in der Wirklichkeit fand, befriedigte er, wenn auch nicht ein höheres poetisches Interesse, so doch die Neugier, welche die Eigenart gewisser gesellschaftlicher Schichten im Spiegel sehen wollte. Holteis ganzes Dasein hing am Theater, er war der Poet des Thespiskarrens und der Artistenbude; in seinen „Vagabunden" (1852) zeichnete er geradezu naturalistische Skizzen aus jener sonderbaren Gesellschaft, welche die Jahrmärkte durch ihre „Productionen" zu erfreuen pflegt. Es lacht ein gemüthlicher, schlesischer Humor bisweilen aus diesen Schilderungen,

deren Eindruck der Dichter in seinen späteren Romanen („Der Schneider“ 1854, „Die Eselsfresser“ 1860 u. s. w.) nicht mehr erreicht hat. Um so seltsamer nahmen sich neben diesen photographischen Aufnahmen des wirklichen Lebens die thränenfeuchten Sentimentalitäten der Handlung aus, die Ueberbleibsel einer vergangenen Romanperiode, zu denen man auch die Holteischen Helden selbst rechnen kann. Diese spazieren durch tausenderlei Liebesabenteuer stets zu jenem Ausgang, an welchem nicht blos eine Hochzeit gerüstet ist, sondern auch Fortuna ihr goldenes Füllhorn in den Schoß des langgeprüften Sterblichen ausschüttet, womöglich nicht vergißt, einen Adelsbrief beizulegen.

Denn so flott und humoristisch die Skizze und das Genrebild auch entworfen sein mochten, es galt auch das sentimentale Herzensbedürfniß, noch mehr die Sucht nach Sensation zu befriedigen. Die Phantasie des Lesers machte immer noch ihr Recht auf „untoward events“, auf außerordentliche Begebenheiten geltend, woran sie durch die französische und englische Romanliteratur gewöhnt war. Es ist schon erwähnt, daß Hackländer u. A. criminalistische Momente in seine Romane einflocht. Die Criminalgeschichte wurde nun — nur das Fremdwort bietet den bezeichnenden Ausdruck — die „Specialität“ H. Temmes (1798—1881), der seine Verbrechergeschichten in einem geradezu verbrecherischen Stile schrieb (Criminalgeschichten 1858, Criminalnovellen 1860—64 u. s. w.). Aber er unterschied sich von den früher gekennzeichneten socialistischen Schriftstellern, die das Verbrecherthum „verarbeiteten“, vortheilhaft durch eine genaue Kenntniß dieser Welt, und so roh seine künstlerische Gestaltung des Stoffes war, sie beruhte doch nicht blos wie bei jenen auf ungeheuerlichen Phantastereien. Weniger einseitig und darum vielleicht weniger originell war Ewald August König, der seine literarische Laufbahn mit Skizzen aus dem Kaufmanns- und Soldatenleben begann und dann eine fruchtbare Thätigkeit in Sensationsromanen entfaltete. Allein auch er hielt den Blick unverrückt auf das wirkliche Leben, dessen Typen er in Holzschnittsmanier nicht ohne eine gewisse Portraitähnlichkeit zeichnete. Mit freiheitlich-politischen Tendenzen verquickte M. Ring seine „Stadtgeschichten“ (1852—58), denen er zugleich einen bestimmten localen Hintergrund, Berlin oder Breslau ver-

lieh. So unmöglich es ist, ohne in den Charakter eines Katalogs zu gerathen, diese Genrebilderliteratur im Einzelnen zu besprechen, ein köstliches Buch darf doch nicht vergessen werden, das eigenartig und gemüthvoll geschrieben, alle diese Erscheinungen, deren Lebensfrist mit dem Jahr ihres Erscheinens zusammenfällt, siegreich überdauert hat, nicht von vielen gewürdigt und doch von seinen Freunden geschätzt: Reichenaus „Aus unsern vier Wänden" (1859—64).

Das Genre und die Skizze sind im Wesentlichen auf die Beobachtung gegründet. Ihnen verwandt ist die Schilderung, welche den ethnographischen und landschaftlichen Charakter eines Erdstriches als ein bestimmendes Moment des Romans betrachtet. Wir stehen hier, wenn wir an Alexis und Sealsfield zurückdenken, vor keiner unbekannten Erscheinung; sie war die erste und deutlichste Kundgebung des stärker gewordenen Wirklichkeitssinnes. Aber die Autoren, die hier kurz zu erwähnen sind, unterscheiden sich doch von jenen beiden Dichtern, denen die Welt, die sie schilderten, gleichsam zur Heimath geworden war. Diese neue Richtung stellte die Reisenden und Pfadfinder, die sich von dem heimathlichen Boden losrissen und in die Welt zogen mit der Absicht, sie kennen zu lernen und sie zu schildern. Es war die Schule der schriftstellernden Abenteuerer oder abenteuernden Schriftsteller, die nun nach der Methode der Skizze Bilder eines fremden Lebens oder neuer farbenreicher Landschaften in den Roman einführten. Das schriftstellerische Muster blieb meistens Cooper, wenn man nicht eigene feuilletonistische Wege ging. Theodor Mügge, ein Sohn der preußischen Hauptstadt, richtete sein Reiseziel, nachdem er in „Toussaint" (1840) die Tropenwelt, freilich nicht aus eigener Anschauung geschildert hatte, auf den europäischen Norden. Norwegen, Schweden und Dänemark sind der Schauplatz seiner meistens auf historischem Hintergrund spielenden Romane: hier finden sich geradezu glänzende Landschaftsbilder und außerordentlich fesselnde Bilder aus dem Sittenleben nordischer Küstenbevölkerung. „Erich Randal" (1850), „Der Vogt von Sylt" (1851) und vor Allem „Afraja" (1854) sind dieser Schilderungen wegen werth, noch heutigen Tages mit Interesse gelesen zu werden. Landschaftliche Bilder von der deutschen Küste, dem englischen Boden und der Alpenwelt, die nicht ohne Reiz sind, entwarf

auch Philipp Galen („Der Inselkönig“ 1852, „Der Strandvogt von Jasmund“ 1859, „Das Irrlicht von Argentières“ 1868 u. s. w.); im Gegensatz zu Mügge, der noch zu der alten Schule gehörte, mischte Galen in seine Romane wie im „Irren von St. James“ (1845) die sensationellen Motive ausländischer Muster.

Am meisten lockte jedoch den Wagemuth des Schriftstellers die neue Welt jenseits des Oceans. Dort konnten sich das sensationelle und das ethnographische Interesse vereinigen. Gradezu volksthümlich durch seine transoceanischen Skizzen, Bilder und Erzählungen wurde in diesem Zeitalter Friedrich Gerstäcker (1815—72). Sein Leben selbst war so abenteuerlich wie ein Reiseroman. 20 Jahre alt unternahm er bereits auf eigene Faust seine erste Reise nach Nordamerika; unbemittelt und darauf angewiesen, von der Hand in den Mund zu leben, lernte er in den Wechselfällen von mancherlei Berufsarten, — als Jäger, Matrose, Schmied, Hotelbesitzer, Fabrikant — jenes nordamerikanische Leben gründlich kennen, dessen Zauber die Cooperschen Indianerromane einst dem Knaben vor Augen gestellt hatten. Die behagliche und doch zähe Gemüthsart und der Humor niederdeutschen Stammes — Gerstäcker war ein Hamburger von Geburt — trugen im Verein mit seiner Abenteuerlust dazu bei, dieses ungewisse Dasein und die Laune des Schicksals ihm reizvoll und erträglich zu gestalten. Nach Deutschland zurückgekehrt, ging er unter die Schriftsteller. 1844 erschienen seine „Streif- und Jagdzüge durch die Vereinigten Staaten“, 1845 „Die Regulatoren in Arkansas“, sein erster Roman, der 1848 in den „Flußpiraten des Mississippi“ seine Fortsetzung erhielt. 1849 trieb es ihn von Neuem in die Ferne, diesmal waren Südamerika, Californien, Australien, die Südsee der Schauplatz seiner Streifzüge. 1860—61 bereiste er die südamerikanischen Kolonien, 1862 lud ihn der Herzog Ernst von Sachsen-Koburg zur Begleitung auf seiner Reise nach Aegypten ein. Seine letzte Reise machte er 1867—68; sie erstreckte sich auf Nordamerika, Mexiko und Venezuela. Jede dieser Unternehmungen befruchtete seine Phantasie zu einer ausgiebigen literarischen Thätigkeit; die erste Sammlung seiner Schriften, die 1871—78 herauskam, umfaßte 43 dicke Bände, darunter sind Romane und Erzählungen am stärksten vertreten. Schon die Titel lassen erkennen, welchen weiten Umkreis der

Erde dieser Schriftsteller zu dem Weltbild seiner Romane sich erwählt hat. Nach den obengenannten beiden Werken, von den eigentlichen Darstellungen seiner Reise ganz abgesehen, sind folgende Romane anzuführen: „Aus 2 Welttheilen" (1854), „Tahito" (1855), „Nach Amerika!" (1855), „Die beiden Sträflinge" (1856), „Gold" (1858), „Hell und dunkel" (1859), „Unter dem Aequator" (1860), „Inselwelt" (1860), „Im Busch" (1864), „Die Kolonie" (1854), „Zwei Republiken" (1865), „Unter Palmen und Buchen" (1865—67), „Unter den Penchuenchen" (1868), „In Mexiko" (1871), — und zahlreiche kleinere Erzählungen und Novellen, deren Aufführung uns erlassen bleiben muß.

Diese schier unheimliche Fruchtbarkeit bedingte natürlich eine Produktion, die nicht von künstlerischen Gesichtspunkten angesehen sein wollte. Immerhin besaß Gerstäcker ein Talent, das bei uns Deutschen, sogar nicht einmal bei unsern Romanschriftstellern, nicht häufig zu finden ist: die Gabe, behaglich und mit einem phantasievollen und spannenden Reiz zu erzählen. Er hatte ein kluges, aufmerksames Auge auf seinen Reisen und verwob in seine Romane eine ansprechende Schilderung jener fernen Landtheile mit mancherlei Abenteuern und Jagdgeschichten. Man kann behaupten, die Durchschnittskenntniß dessen, was der Mittelstand bei uns von Nord- und Süd-Amerika weiß, stamme aus Gerstäckers Schriften. Freilich ist er weder mit Cooper noch mit Sealsfield in der Auffassung und Charakteristik der Typen der neuen Welt zu vergleichen. Aber so holzschnittartig und derb bei ihm die Individualisirung auch ausfällt, es sind doch immer Menschen von nicht alltäglicher Physiognomie, an denen der Schriftsteller mit Vorliebe auch die humoristischen Eigenarten hervorkehrt. Alle tieferen psychologischen Räthsel oder Räthselhaftigkeiten lagen ihm selbstverständlich fern, und wie schwarze und weiße Lämmer treten die guten und bösen Menschen dieser Romane vor den Leser hin. Die Guten sind gut und die Bösen böse, bisweilen bessern sich die Letzteren, immer aber erreicht die Strafe das Laster, geht die Tugend belohnt und gekräftigt aus dem Kampfe hervor. Diese optimistische Anschauung theilt dieser vielgewandte Odysseus unserer Romanliteratur mit der ganzen Kategorie der Genrebilder-Schule, und bei ihm, der ein Liebling unserer Volksschichten geworden ist, soll sie am allerwenigsten mit einem ironischen Wort bedacht sein.

In Gerstäckers Spuren, wenn auch mit minderem volksthümlichen Erfolg, schritt bald eine Zahl anderer belletristischer Schriftsteller, von denen nur Balduin Möllhausen, Otto Ruppius und Ernst Freiherr von Bibra genannt sein mögen. Die ersteren Beiden machten Nordamerika, der Letztere Südamerika zu ihrer Domäne. Ruppius' „Pedlar" (1857) wurde ein beliebtes Buch, an Kraft und Sicherheit des Kolorits wurden freilich sowohl er wie Bibra von Möllhausen übertroffen, dessen Schilderungen in mehr als einem Falle künstlerischen und wissenschaftlichen Werth beanspruchten.

Im Wesentlichen diente die gesammte, in diesem Abschnitt aufgezählte Literatur dem Unterhaltungsbedürfniß. Ihre ästhetische Bedeutung war nicht immer hoch anzuschlagen, aber wie weit erhebt sie sich über die kleinstädtische, künstlerisch und sittlich verworrene Belletristik zu Beginn unseres Jahrhunderts! Welch eine Fülle neuer Anschauungen und Kenntnisse wurde durch sie in der breiten Menge des Lesepublikums verbreitet! Wohl läßt sich sagen: im Roman dieser Zeit öffnete sich das Auge des deutschen Volkes und die Nebel der Phantastik lösten sich langsam von den Höhen und Tiefen der Welt. Erst durch die Kenntniß der Wirklichkeit kann uns einst das Bewußtsein irdischer Heimathlichkeit und das wahre Behagen unseres Daseins zurückgegeben werden.

Noch eines literarischen Vaganten sei in diesem Abschnitt Erwähnung gethan. Die unruhige Natur von Hans Wachenhusen gehört zwar schon einer andern, moderneren Schule an, der journalistischen, die den großen Zeitereignissen mit ihrem feuilletonistischen Griffel folgt und nicht mehr sein will als die kurze Chronik ihrer Augenblickseindrücke. Ganz Europa und halb Afrika hat Wachenhusen durchschweift, dabei vieler Menschen Städte und Sitten kennen gelernt, und in den Zwischenpausen, die ihm die unaufhörlichen Kriegsereignisse der letzten Jahrzehnte ließen, Romane geschrieben, in denen er seine reiche Länder- und Menschenkenntniß verwerthete. Zur künstlerischen Gestaltung blieb ihm freilich nicht die Zeit; seine Bücher sind flott und flüchtig hingeworfen und seine Stoffe beruhen auf sensationellen Motiven; was ihn auszeichnet, ist eine besondere Kenntniß von Paris unter dem dritten Kaiserreich. In seinen letzten Romanen („Was die Straße verschlingt" 1882) hat Wachen-

husen sich sogar der sogenannten naturalistischen Schule zugewandt und pessimistisch gefärbte Momentphotographien unserer modernen socialen Verhältnisse gegeben.

---

3. Entwicklung des historischen Romans.

Die beiden Jahrzehnte 1850—70 bedeuten für die deutsche Geschichtsschreibung eine Blüthezeit. Eine große Zahl ausgezeichneter Historiker ist in ihr unserer Nation entstanden, unserer Nation und nicht der deutschen Gelehrtenwelt. Denn die Wissenschaft tritt jetzt über ihren Bannkreis hinaus, sie reißt selbst die Pallisaden nieder, die den Ungelehrten von ihrer Hochburg abschrecken, und weit entfernt, in ihr Museum gebannt zu bleiben, pocht sie an jedes Haus, wo ein Interesse für ihre Fragen wohnt, und wo es nicht wohnt, sucht sie es heimisch zu machen. Form und Auffassung in der Geschichtsschreibung ändern sich, man hält den allzu gelehrten Apparat zurück, der Stil wird eleganter und schwungvoller. Der Historiker sucht auf einmal in der Erzählung dem Dramatiker die Spannung des Aufbaues, in der Schilderung dem Maler den Glanz der Farben abzulauschen. Mit kühnem Griffel entwirft ein Mommsen die Umrisse seiner historischen Portraits, aus denen eine sprühende, geniale Gestaltungskraft hervorleuchtet. Der erwachte Wirklichkeitssinn weist dem historischen Studium zugleich neue Pfade, die Weltgeschichte ist nicht mehr ein großes Sterben der unberühmten und ein ewiges Kriegführen der berühmten Leute, nicht mehr eine Aufzählung diplomatischen Gezänks und eine Chronik verlustreicher Schlachten. Anders als vordem blickt man in die Urkunden, läßt man die Dokumente der Vergangenheit ihre Sprache reden. Auch das geistige Leben dieser Vergangenheit tritt unter den Maßstab der Geschichte, der Ruhm mancher männermordenden Größe verbleicht vor dem, was in stillen Stunden eine einsame Menschenseele ersann, und ganz andere Namen als früher verleihen vergangenen Zeitaltern ihren Glanz.

Aber auch die Unberühmten, die Nichts geschaffen und Nichts erdacht, die nur schlicht ihr sterbliches Loos, zu leben und zu sterben, als die Knechte ihrer Zeitlichkeit erfüllt haben, kommen zu Ehren; die Kulturgeschichte ruft ihr gemeinsames Leben in die Erinnerung zurück und verknüpft die nachgeborenen mit den untergegangenen Geschlechtern. Den bisher stummen Zeugen der Vergangenheit wachsen tausend Zungen und jede von ihnen erzählt ein anderes Leben; ob man aber in die Folianten oder in die Denkmäler von Holz und Stein, in die Händel der Fürsten und Völker oder die Gedanken der Dichter und Denker sich vertieft, überall regt sich der Wunsch, das Neugewonnene der allgemeinen Bildung zuzuführen. So blüht die diplomatische Geschichte wie der geschichtliche Essay und das kulturhistorische Genrebild; in jedem dieser Gebiete finden sich Meister und Gesellen, und gleich eifrig bleibt ihr Bemühen, der Wahrheit und ihrem Volke zu dienen.

Der geschichtliche Roman stand unter dem Einfluß dieser neuen Wissenschaft, wurde von ihr bestimmt und beherrscht, allein mit den Historikern nahmen die Romanschriftsteller den Wettkampf nicht auf, höchstens noch an Zahl der Bände, nicht an Werth des Inhalts. Die thatenlose Reactionsperiode zeigte eine merkwürdige Vorliebe für die großen Heroen der Weltgeschichte — der Contrast darf nicht unbeachtet bleiben —, berühmte Namen wurden die Helden des Romans. Nur so weit war der geschichtliche Sinn auch bei den Romanschriftstellern schon gereift, daß sie den Größen kein Denkmal setzten ohne den Versuch, gleichsam am Sockel desselben Geist und Inhalt der Zeit in Gruppenbildern zu charakterisiren. Darüber kam man freilich in die Anecdote und verlor, was die Größe im Grunde genommen ausmacht, dem Lesepublicum war diese Herabziehung jedoch nur recht: es wollte auch hinter dem berühmtesten Namen der Menschen sehen, wo möglich den Menschen, der gerade so empfand wie es selbst. Nichts kennzeichnet den geschichtlichen Geist, der in dem Durchschnitt dieses Genres lebendig war, besser als die Werke der Louise Mühlbach, welche die Mode in dieser Epoche ebenso feierte wie in unserer die Werke von Ebers oder Dahn. Mit Vorliebe schlachtete diese Schriftstellerin in bändereichen Romanen — sie setzte im Jahr wohl 10—12 Bände

in die Welt — die großen und kleinen Helden des 18. Jahrhunderts ein. Um nur eine kurze Liste anzuführen, welche mehr die Zeit als die Schriftstellerin kennzeichnet: 1850 erschien von ihr „Johann Gotzkowsky“, 1853—54 „Friedrich der Große und sein Hof“, 1855 „Kaiser Joseph II. und sein Hof“, 1858—59 „Napoleon in Deutschland“, 1859—63 „Erzherzog Johann und seine Zeit“, 1860 „Kaiser Leopold II. und seine Zeit“, 1865—66 „Der große Kurfürst und seine Zeit“, 1867—68 „Deutschland in Sturm und Drang“ u. s. w.; jedes von diesen Werken im Umfang eines vielbändigen Romancyclus. Die fruchtbare Dame arbeitete nach einem bestimmten Schema: aus einer reichen Memoiren-, Brief- und Anecdotenliteratur sammelte sie die interessantesten Züge und Aussprüche, die dann in dürftigem Zusammenhang zu allerlei Romansituationen ausgesponnen wurden. Hoch beglückt waren die Leser, wenn sie in einer Fußnote zu irgend einer Stelle die Bemerkung fanden, daß sie es hier mit einem historischen Ausspruch des großen Mannes zu thun hätten, und unbekümmert war die Autorin darum, ob ihr aus jedem Zusammenhang gerissenes Citat in die Romansituation paßte oder nicht paßte. Sie putzte die Helden der Geschichte mit buntem Flitterkram aus, stolz darauf, daß jeder dieser Fetzen aus der Rumpelkammer der Geschichte stammte. Aber historische Gestalten schuf sie damit ebenso wenig wie eine Damenschneiderin, die Puppengestelle mit dem Werk ihrer Hände bekleidet, dadurch Gräfinnen und Fürstinnen schaffen könnte. Die Sentimentalität ihrer Gemüthsrichtung entsprach zugleich dem allgemeinen Geschmack. Fast in noch stärkerem Maße als die Mühlbach faßte Eduard Maria Öttinger die Weltgeschichte unter dem Gesichtspunkte der Anecdote auf, allerdings mehr der witzigen und pikanten Anecdote. In seinen in flotter, französischer Manier geschriebenen Romanen („Jerome Napoleon und sein Capri“ 1852. „Auf dem Hradschin“ 1856. „Meister Johann Strauß und seine Zeitgenossen“ 1862. „Die nordische Semiramis“ 1864) begegnet man einer wunderlichen Fülle von allerlei historischem Krimskrams, und wer sich hieran nicht ergötzte, für den waren die Seitensprünge des Verfassers in das Dickicht der Romantik bestimmt. Zu einem männlichen Mühlbach verwässerte sich leider auch das Talent Emil Brachvogel's, der seinem ersten und vielleicht

besten Roman „Friedemann Bach“ (1858) eine ganze Reihe historischer Romane folgen ließ, in denen die Phrase bald nur der Oberflächlichkeit der geschichtlichen Kenntniß gleichkam. In dieser Romanfabrikation verlor die Psyche des Dichters den angeflogenen Goldstaub ihrer Schwingen; Brachvogels Talent ist im geschichtlichen Roman thatsächlich untergegangen.

Zugleich nahm diese Abart des geschichtlichen Romans bisweilen gewisse politische Tendenzen an, indem sie auch in der Vergangenheit eine Fühlung mit den Ideen der Gegenwart suchte oder indem sie sich auf die Verarbeitung der Zeitgeschichte warf. So verleugneten die Romane aus der preußischen Geschichte, die Georg Hesekiel schrieb, („Von Turgot bis Babeuf“ 1856. „Vor Jena“ 1859. „Von Jena nach Königsberg“ 1860. „Bis nach Hohenzieritz“ 1861 u. s. w.) nicht eine markige Gestaltungskraft, noch weniger freilich den Byzantinismus und den orthodoxen Junkerhochmuth des Kreuzzeitungsstandpunktes. Wie Hesekiel ein Zögling des Romantikers Fouqué war, so hatte auch Hermann Gödsche den romantischen Musen geopfert, ehe er den zeitgeschichtlichen oder, wie er es nannte, „socialpolitischen“ Roman in die Literatur einführte. Dieser Kreuzzeitungsritter, der alles Orientalische haßte, verfügte doch über eine wahrhaft orientalische Phantasie. Mit brennenden Farben schilderte er Fürsten, Völker, Kriege, Verschwörungen und Gräuelthaten, letztere mit Vorliebe derart, daß sie die Sinnlichkeit aufstachelten. Nicht zu leugnen ist, daß Gödsche oder wie sein Pseudonym lautete „Sir John Retcliffe“ sich eine außerordentliche Kenntniß der Zeitgeschichte erworben hatte und zudem ein glänzendes Schilderungstalent besaß. Er setzte die großen Ereignisse der Zeit in Romane um: 1856—57 erschien „Sebastopol“, 1858—59 „Nena Sahib“, 1869—61 „Villa franca“, 1865—68 „Puebla oder die Franzosen in Mexiko“, 1868—76 „Biarritz“. Alle Helden und Größen der Tagesgeschichte traten in diesen bändereichen Darstellungen auf. Es gab für den Verfasser keine Geheimnisse, weder in den europäischen Kabinetten noch in der revolutionären Propaganda ihrer Staaten, und er stellte Personen und Dinge mit der Miene eines unfehlbaren Eingeweihten dar. Zudem wechselten seine Romane mit jedem Kapitel den Schauplatz, sie waren politische und ethnographische

Guckkastenbilder aus allen Welttheilen. Mit seltener Spannung sah das Publikum eine bunte Kette von Staatsaktionen und Abenteuern als das große Tableau einer Weltgeschichte der Gegenwart vor sich, und Sir John Retcliffe wurde berühmter und mehr gelesen als mancher große Dichter. Dieser neuen Romangattung, welche die Nüchternheit der Zeitchronik mit den Tollheiten einer ausschweifenden Phantasie verband, ist, da ja auch Unkraut zur Blüthe kommen kann, noch eine reiche Nachblüthe beschieden gewesen; die Mels, Herbert und Gregor Samarow sind nur in Sir John Retcliffes Fußtapfen getreten, ohne es an Talent mit ihm aufnehmen zu können. Am meisten hat Gödsche jedoch auf die Hintertreppenliteratur eingewirkt und man kann nicht behaupten, daß diese Einwirkung unsere „geistige Volksnahrung“, den Kolportageroman gerade veredelt hat.

Weit künstlerischer und poetischer trat eine andere Schule des Geschichtsromans auf. Im Jahre 1856 veröffentlichte W. Riehl seine ersten „Kulturgeschichtlichen Novellen“. Er sprach darin ein neues Programm der Novellistik aus: auf Grund der Gesittungszustände einer gegebenen Zeit sollte man freigeformte Charaktere in ihren Leidenschaften und Conflicten walten lassen. Es war ein Programm wie das, durch welches die Bauern der Dorfgeschichte den jungdeutschen Titanen gegenübergestellt wurden. Die großen und stolzen Namen der Weltgeschichte wurden damit von dem Dichter der Kulturgeschichte zurückgewiesen, die Poesie suchte nach der in Vergessenheit gerathenen misera plebs, nach jenen Helden, deren Namen kein Lied, kein Heldenbuch meldet. Um so stärker sollte der kulturgeschichtliche Hintergrund hervortreten, jedoch nicht blos als Hintergrund willkürlich erfundener Begebenheiten, in ihm selbst vielmehr — und darin liegt der Gegensatz zu dem alten Scottschen Roman, dessen Fabeln jedem beliebigen Jahrhundert angehören könnten — sollten alle Bedingungen liegen, aus denen die Conflicte und Leidenschaften der Charaktere erwachsen. Es ist zweifellos, daß hier für den historischen Roman ein ganz neuer und wichtiger Grundsatz aufgestellt wurde, ein Grundsatz, der nichts Anderes bedeutet als die sociale Gebundenheit der Romanhelden: das sogenannte „Milieu“ der Vergangenheit. Wir Deutsche sind ein merkwürdiges Volk: erst durch die Geschichte lernen wir unsere

eigene Welt verstehen; auch das Genre, das die Engländer aus dem Leben sich holten, mußte Willibald Alexis in seinen märkischen Chroniken entdecken. Riehls Grundsatz, den seine Novellen in so anmuthiger Weise zur Darstellung bringen, ist dieselbe Methode, durch welche später Gustav Freytag seine Erfolge im historischen Roman errang. Ein Kulturbild, ganz nach dieser Regel gearbeitet, hatte freilich schon vor Riehl der bekannte Superintendent Meinhold in seiner „Bernsteinhexe“ (1843) entworfen. Hier war nicht blos ein düsterer geschichtlicher Hintergrund — der Hexenglaube des 30jährigen Krieges — in ergreifender Weise ausgemalt, selbst in der Sprache schien das Buch den Ton und Charakter der Zeit auf das Vollkommenste wiederzugeben. Meinhold konnte zuerst die Kritik gradezu darüber täuschen, ob sie es mit einer poetischen Erfindung oder dem Auszuge einer alten Chronik zu thun habe. Die Novelle wird immer eins der eigenartigsten und merkwürdigsten Bücher unserer Literatur bleiben.

Mehr den Stil der altdeutschen Volksbücher ahmte ein Münchener Dichter, Franz Trautmann, in seinen geschichtlichen Erzählungen nach. Mit naiver Treuherzigkeit zeichnete er in den steifen, starken Strichen eines alten Holzschnitts Bilder des deutschen Mittelalters, am liebsten Bilder aus dem Mittelalter seiner theuren Stadt München. Sein „Eppelein von Geilingen“ (1852) schilderte die Fahrten und Schwänke eines Raubritters mit derbem Humor, die „Abenteuer des Herzogs Christian von Bayern“ (1855) zeigten das Gegenbild hierzu, den mannhaften, frommen Fürsten und Ritter, der es mit Lindwürmern und bösen Jungfrauen aufnimmt. Die „Chronica des Herrn Petrus Nöckerlein“ (1856) behandelte die Liebesaventuren eines Gauners und Schwindlers. Was diesen abenteuerlichen Geschichten, die heute kaum noch zur Hand genommen werden, ihren Reiz verleiht, ist das anziehende Lokalkolorit: das alte München mit seinen Gassen und spitzgiebligen Häusern, seinen rauschenden Brunnen, seinen Thoren und Thürmen heimelt uns ebenso an wie die bunten Gestalten, die sich in diese kleine Welt drängen.

Dieser zweiten sagen wir, mehr genrebildlichen Richtung des geschichtlichen Romans im Gegensatz zu der ersten, die in der Anecdote ihr Genügen findet, gehört auch Victor Scheffels

„Ekkehard“ (1855) an. Der Roman ging weiter in das Mittelalter zurück, als die gewöhnliche Schablone auf Grund ihrer mangelhaften Geschichtskenntniß für statthaft halten konnte. Und der Dichter, der den „Ekkehard“ schrieb, hatte zu seinem Buche Studien gemacht wie nie zuvor ein Romanschriftsteller: aus dem Mosaik unendlich vieler Chroniknotizen wob seine Phantasie die so schlicht und treuherzig erzählte Geschichte von der unglücklichen Liebe des Mönches Ekkehard zu der schönen Herzogin Hadwig. Das Programm, das Riehl ein Jahr später aufstellte, war dem Anschein nach hier noch nicht erfüllt, die meisten der Namen, die das Buch enthielt, standen schon in den alten Chroniken, aber es waren dort nur Namen, keine Charaktere, geschweige denn Gestalten. Trotz des gelehrten Apparats, mit dem das Buch nach dem gern in Fußnoten und geschichtlichen Excursen schwelgenden Zeitgeschmack ausgestattet war, legt sich doch kein Hauch stickiger Bücherluft auf diese neu belebte mittelalterliche Welt. Einfach geht die Erzählung dahin im Schmuck eines gewissen schalkhaften Reizes, der auch leicht ironische Seitenbemerkungen über Dinge und Verhältnisse der Gegenwart nicht für tadelhaft hält, vor Allem aber durchweht von dem kräftigen Hauch einer Naturfreude, die etwas echt Germanisches in sich trägt. Wer in der Odyssee nicht den Salzgehalt des Meeres, nicht die frischen Stöße der Seeluft spürt und wem im „Ekkehard“ nicht der würzige Strom der Bergluft entgegenquillt, der mag ein trefflicher, schulmeisterlicher Richter sein, aber für Poesie und Natur sind ihm die Sinne auf immer verschlossen. Dinge, Personen und Handlung, Alles wurzelt fest in der Oertlichkeit der anmuthigen, allemannischen Landschaft, an der das Herz des Dichters hing und in die er seine Gestalten weniger fast hinein dichtete, als sie selbst ihm daraus entgegentraten. Diese gesunde Luft, die Alles umspült und Alles belebt, fehlt den „Kronenwächtern“ Arnims, dem besten historischen Roman der alten Romantik: hier schwanken die Gestalten, die uns so menschlich wahr entgegentraten, von einer unbegreiflichen Laune des Dichters getrieben zuletzt wie Gespenster im Halbdunkel. Den mystischen Reiz des Romantikers hat Scheffel dafür nie erreicht; wo jener tiefsinnig, ist er sinnig, wo jener derb und herbe, findet er immer noch die Linie der Anmuth, die nicht blos das Haupt der

Griechin Praxedis auszeichnet, sondern selbst noch den zurückhaltenden Stolz seiner Herzogin Hadwig. Alles rückt er uns gemüthlich nahe: die Menschlichkeiten und den Humor des Klosterlebens, das trauliche Leben und Virgilstudium auf dem Hohentwiel, die naive Kinderliebe in Audifax und Hadumoth. Sogar das wilde Hunnenlager verliert an Schrecken und mit humorvollem Behagen verweilt der Blick des Dichters bei dem kleinen, hunnischen Ungethüm Kappan, dessen groteske Unbeholfenheit zu der patriarchalischen Kultur unserer Vorfahren den Gegensatz bilden sollte. Dieser Humor geht zuweilen bis zu der gefährlichen Grenze des Burschikosen, und der „lustige Musikante am Nil" marschirt in bedenklicher Weise in der Erinnerung auf, wenn Ekkehard der brummenden Bärin das Waltharilied, den dichterischen Ausklang seiner Leidenschaft vorliest und der Dichter nicht genug sein Ergötzen daran findet, das wunderliche Treiben der Vierfüßlerin zu schildern. Da kommt der Ton des "Gaudeamus" in den Mann hinein, der einsam auf dem Bergesgipfel seinem dichterischen Traum lebt. Sicherlich brannte die Liebe in alter Zeit schon heißer und leidenschaftlicher unter einer Mönchskutte als die abgeklärte, zurückhaltende Darstellung von Ekkehards Liebesleben verräth, aber grade der Charakter des Helden bekundet den gesunderen Zug, der die Dichtung der fünfziger Jahre nach den kraftlosen Exaltationen der vierziger ergriffen hatte. Resignation ist auch für Ekkehard das Heilmittel seiner Lebenswunden, seine kräftige Natur überwindet und nach der Abfassung des Walthariliedes grüßt ihn die Erde wieder mit ihren freundlichen Gestaltungen und die Welt nimmt ihn zurück in den Bann ihrer Pflichten. Hier stehen wir nicht im 10., sondern in der Mitte des 19. Jahrhunderts.

Aus dem neubelebten Studium der Geschichte ging in diesen Jahrzehnten noch eine dritte Richtung des historischen Romans hervor. Ihr kam es nicht darauf allein an, culturhistorische Genrebilder zu geben, sie wollte an die Größen der Weltgeschichte auch nicht den Maßstab der Anecdote legen, sondern die Zeitläufte der Vergangenheit messen nach ihrem Ideengehalt. Sie wollte nicht blos Charaktere schaffen, sondern in ihnen auch die Träger bestimmter politischer und ethischer Gedanken aufweisen, gleichsam den Freskostil der Weltgeschichte wieder im

Roman einbürgern. Diese Gattung von Romanen verhielt sich zu den andern wie der Zeitroman zu dem Skizzenroman, und man kann es aussprechen, daß hier die höchste und schwierigste Aufgabe der geschichtlichen Dichtung gestellt ist, daß sie freilich auch die höchste und kräftigste Dichternatur zu ihrer Bewältigung erfordert. Wie die Ideen in einem geschichtlichen Charakter lebten, ob sie ihn unbewußt beherrschten, ob sie klar als sein Ziel ihm vor der Seele standen, darüber schwankt oft genug die Auffassung der Historiker selbst, und der Romandichter ist hier in der Gefahr, der Geschichte einen Zwang anzuthun, den die erweiterte Kenntniß derselben unwillig erträgt: er wird die Gedanken seiner eigenen Zeit einer fremden aufbürden. Für diese historische Romandarstellung eignen sich daher Epochen am besten, die ein fest ausgeprägtes Geistesleben in strenggegliederten Gegensätzen und zugleich eine bunte, womöglich dramatisch bewegte Mannigfaltigkeit von Ereignissen der Betrachtung darbieten. Diese Richtung vertrat mit Glück und Entschiedenheit der feinsinnige Karl Frenzel, den die an Macaulay erinnernde Mischung der poetischen und der Gelehrtennatur zu dem glänzendsten Geschichtsessayisten macht, den wir besitzen. Seine Romane („Watteau“ 1864, „Papst Ganganelli“ 1864, „Lucifer“, „Freier Boden“ 1868, „La Pucelle“ 1871 u. s. w.) weilten mit Vorliebe in dem Zeitalter des 18. Jahrhunderts, das er mit erstaunlicher Kenntniß beherrscht. Ueberall ist eine geistreiche Charakteristik, die auch die großen Züge der Charaktere allerdings mehr elegant als kraftvoll herausarbeitet wie z. B. das Bild Washingtons in „Freier Boden“, ein Roman, der die alte und neue Welt am Ausgang des vorigen Jahrhunderts in eine prächtige Parallele zu einander stellt. Nicht die gleiche Kunst hat Frenzel, ehe er sich dem Gesellschaftsroman zuwandte, in der Technik des Romans verwandt: der Strom der großen Handlung ermattet bisweilen in seinen Werken gerade dort, wo er seine breiteste Woge entrollen sollte, und ein dämmerndes, verwischendes Halbdunkel hüllt Partien ein, die man mit wuchtiger dramatischer Energie herausgearbeitet sehen möchte. Es sind feine und zarte, fast weiche Züge, durch welche Frenzel seine geschichtliche Anschauung in ein poetisches Bild umsetzt; aber nehmen sich die Striche nicht kräftig aus, so sind sie dafür sauber

und geistvoll. Alle ideellen Beziehungen des historischen Lebens erscheinen in der Structur seiner Romane zu einem farbenschimmernden, festen Gespinnst verwebt; ist dies nicht immer der Schleier der Dichtung, so ist es doch die Hand der Wahrheit, aus der es stammt.

Als eine Frenzel verwandte Natur offenbarte sich Julius Rodenberg in seinen geschichtlichen Romanen, nur daß der lyrische Stimmungsgehalt seines Talents sich durch alle Thatsachen seiner Handlung hervordrängte. Was man vom epischen Standpunkt aus als Mangel seiner Romane bezeichnen möchte, vom dichterischen war der Gemüthszauber, mit dem er Dinge und Personen umhüllte, ein Vorzug. Wie wenig passen z. B. in seinen Roman „Von Gottes Gnaden“ die subjectiven Ergüsse des Dichters über Lokalitäten, die er nach eigener Anschauung schildert, und wie ungern würde man diese elegisch-träumerischen Betrachtungen missen. Rodenberg wählte mit Vorliebe England, das er vielfach bereist hat, zum Schauplatz und die englische Geschichte zum Rahmen seiner Dichtungen, und man kann daher nur mit Bedauern verzeichnen, daß der gemüthvolle Dichter so fremd sich der heimathlichen Erde gegenüber verhielt. Erst in den „Grandidiers“ und vor Allem in den „Bildern aus dem Berliner Leben“ hat er gezeigt, was er uns Deutschen hätte werden können — ein Washington Irving der Skizze, wenn nicht gar ein Dickens des Romans. Rodenbergs dichterische Entwicklung stand wesentlich unter dem Einfluß der englischen Schriftsteller Dickens und Thackeray, deren scharfe pessimistische Charakteristik aristokratischer Figuren ihm ebenso eigen ist wie das Mitleid mit den Elenden und Verkommenen. Zeugniß hiervon legte sein moderner Roman „Die Straßensängerin von London“ (1863) ab. In seinen historischen Schöpfungen („Eine neue Sündfluth“ 1865, „Von Gottes Gnaden“ 1865) war auch Scotts Einfluß unverkennbar, nur bewies Rodenberg einen freieren und weiteren Blick für das seelische Leben seiner Helden und Heldinnen und für die Ideenwelt der Vergangenheit. Der erstere Roman schilderte die Schicksale der Lady Elliot, der Geliebten Georg IV., der zweite gab ein großes Gemälde der Zeit Cromwells mit einer kräftigen, überaus ansprechenden Charakteristik des Diktators und der ihn

bekämpfenden Gegensätze. Das Werk ist einer der besten geschichtlichen Romane geblieben, die der Lectüre werth sind.

An poetischem Talent stand Heinrich Laube dem Verfasser „Von Gottes Gnaden“ wohl nach, eine solide, tüchtige und verständige Arbeit wird man seinen weitschichtigen Roman „Der deutsche Krieg“ (1863—65) trotzdem nennen. Laube vertritt gegenüber Frenzel und Rodenberg noch den jungdeutschen Standpunkt. Frenzel und Rodenberg waren, der Eine von der Geschichtsforschung, der Andere von der Reiseschilderung ausgegangen und gehörten also der neuen Schule an, die mit kräftigeren, bunteren Farben wirkte. Aber sie begegneten sich mit dem alten jungdeutschen Kämpen in der Werthschätzung der Gedankenwelt, die modernes und vergangenes Leben erfüllt. Der Roman Laube's entwarf ein großes Panorama des dreißigjährigen Krieges von den böhmischen Conflicten bis zum Tode des Herzogs Bernhard; eine Fülle historischer und frei erfundener Charaktere war aufgewandt und spannte das Interesse des Lesers; Schlachtgemälde und diplomatische Händel, die Wechselfälle des allgemeinen und des individuellen Schicksals zogen in einer Kette von Abenteuern an dem Leser vorüber. Aber die Abenteuer wurden nicht erzählt um ihrer selbst willen, in dem Charakter der Figuren, in Gesprächen und Auseinandersetzungen wurden die Ideen des Zeitalters entwickelt und vom modernen protestantischen Standpunkt mit Freimuth beurtheilt. Gelegentlich fiel auch eine Anspielung auf die Fragen, welche die moderne Zeit bewegten, wie auf den Nationalitätenkampf in Böhmen, und mit Nachdruck machte der Dichter seine humane, freiheitliche Gesinnung geltend. Und wenn der Roman höheren poetischen Anforderungen nicht entsprach, er war immerhin weit gediegener und fesselnder als das Werk, welches ein anderer Jungdeutscher, Gutzkow, unter dem Titel „Hohenschwangau“ (1867—68) veröffentlichte, wohl nur um der Mode des Geschichtsromans zu folgen. Die jungdeutschen Helden sind in dem modernen Zeitroman weder uninteressant noch unnatürlich, aber sie nahmen in der Zeit von 1536—67 sich wunderlich genug aus. Dazu fehlte dem Dichter das Nothwendigste zum historischen Roman: ein spannendes Fabulirungs- und Erzählungstalent. Er verwirrte zu oft das Interesse durch die Darlegung von allerlei Händeln,

von denen man nicht gleich erräth, inwiefern sie Haupt- oder Nebensache sind. Es war dieselbe Technik, oder soll man nicht eher sagen Methode, die Gutzkow in seinen großen Zeitromanen befolgte, allein was man hier hinnehmen konnte, wurde dort unerträglich. Der königliche Kaufmann von Augsburg, Baumgartner, und seine Familie sind eine Gesellschaft, deren Schicksale uns nur langweilen.

Dies Urtheil über den Gutzkowschen historischen Roman zu fällen, wird uns umso eher gestattet sein, als im nächsten Abschnitt des Dichters Ruhm nicht geschmälert werden wird. Vorläufig sei die Entwicklung des geschichtlichen Romans hier abgebrochen; was ihn in dieser Periode auszeichnete, wird genügend hervorgehoben sein. Die neue historische Wissenschaft befruchtete ihn mit zahlreichen Anregungen, und wie er geschichtliche Kenntnisse in den weitesten Schichten verbreitete, so stärkte er auch das Interesse für die Geschichte. Aber der geschichtliche Geist war doch mächtiger als der poetische und nur in einzelnen Schöpfungen vermochte dieser sich gegen das Uebergewicht jenes aufzulehnen. Wenn etwas die historische Dichtung dieser Jahrzehnte charakterisirt, so ist es der allgemein geübte Brauch der Fußnoten und Anmerkungen, vor Allem aber der geschichtlichen Excurse, die man ohne Umstände in die Fabel der Dichtung einflocht. Nichts kann deutlicher zeigen, wer in ihr Herr und wer Diener war.

Vierter Abschnitt:

Der Zeitroman von 1848—1870.

---

1. Die problematischen Naturen.

Auf die Revolution von 1848 folgte die Reaction; sie war von einem Umschwung in dem Empfinden des Zeitgeistes begleitet, der den tiefen Fall von überschwänglicher Hoffnung zur bitteren Enttäuschung bedeutete. Was man angestaunt und bewundert hatte, die Götter und Götzen des philosophischen und politischen Lebens, sie lagen jetzt zerschlagen in Schutt und Scherben; weder der alte Staat noch der alte Gott waren von den „genialen Anflügen" der vorangehenden Epoche überwunden worden. Die Philosophie Hegels, die einst tonangebend den Markt des geistigen Lebens beherrscht, hatte in der Epoche von 1830—48 so viele Stadien und Entwicklungsstufen in den Köpfen ihrer Jünger durchlaufen müssen, daß von ihrem originalen Geiste nur noch eine Carricatur übrig geblieben war. Alle Welträthsel hatte sie lösen sollen und zuletzt doch nur ein Chaos des Denkens offenbart. Es war Nichts mit der absoluten Idee, Nichts mit der construirenden Methode der Dialektik, die mit ihren Taschenspielerkunststücken die Geister geblendet hatte. Die große Firma Hegel ging in fremden Händen von Bankerott zu Bankerott. Dafür war die Philosophie eines Genies wie Feuerbach aufgekommen und hatte mit fast schwärmerischer Begeisterung die Wirklichkeit in ihre philosophischen Rechte eingesetzt. Nicht das Jenseits, sondern allein das Diesseits, die Erde, nicht der Himmel sollte die Sphäre des menschlichen Geistes ausfüllen. Diese Anschauung, selbst ein Symptom

des stärker gewordenen Wirklichkeitssinnes, bestand in der Revolution die Probe nicht, aber sie beherrschte doch auch das Zeitalter nach der Revolution, sie war die große Gedankensymphonie, welche große Thaten der Weltgeschichte einleitete. Vorläufig aber war es den politischen Idealen der Generation ergangen wie den philosophischen; mit einem Gemisch von Entsetzen und Erstaunen sah man, daß die Welt der Wirklichkeit für freiheitliche Gestaltungen keinen Raum zu bieten schien. Allerdings vergaß man, daß die begeistertsten Forderungen nach Freiheit und Menschlichkeit noch keinen Staat aufbauen konnten, von den realen Kräften eines Staates hatte man keine deutliche Vorstellung, und ein bestimmtes Ziel zu erreichen, fehlte es überdies an aufopferungsvoller Thatkraft. Vor der Revolution waren die Genies in Schaaren zum Volke herabgestiegen und hatten ihren Beruf verkündet, die Welt zu ordnen und die Menschheit zu bessern. Als aber die Revolution vorüber war, suchte man verwundert nach den Typen, die mit solcher Gabe der Weissagung, mit solcher Kraft der Ausführung begabt erschienen waren. Wo waren sie plötzlich geblieben? Das Bacchanal des Geistes hatte in der Revolution seine wilde Auflösung gefunden, der langsam dämmernde Morgen fand die Gemüther ernüchtert und bestürzt. Was blieb, war allein das Gefühl schmerzlicher Enttäuschung, dessen Nachwirkung die kommende Zeit nie ganz überwinden konnte.

Der Roman nimmt die Stimmungen und Verstimmungen der Revolutionszeit in sich auf, er bemächtigt sich der Helden und Märtyrer derselben und gewinnt mit ihren Schicksalen den Stoff bändereicher Darstellungen. Kein Ereigniß der voraufgegangenen zeitgenössischen Geschichte hat in solchem Maße die Federn der berufenen und unberufenen Schriftsteller beschäftigt und zahlreichen Leihbibliothekfabrikanten wurde der 18. März Mittelpunkt ihrer belletristischen Erzeugnisse. Die Sympathie gehörte in diesen Werken durchaus der Sache des Volkes, der Revolution, und nur ein so quecksilberartiger Charakter wie der des Herrn A. v. Sternberg konnte der Reaction seine Feder leihen (Neue preußische Zeitbilder 1849). Die bekanntesten Namen dieser Zeit wurden zu Romanfiguren benutzt und dem unglücklichen Robert Blum setzte man in novellistischen Dar-

stellungen, wenn auch kein literarisches Denkmal, so doch zahlreiche Erinnerungszeichen. Selbst die phantasielose Natur eines Arnold Ruge ging unter die Romanschriftsteller und schrieb „Revolutionsnovellen“ (1850). In den meisten Erzeugnissen dieser Art herrschte das stoffliche Interesse vor, allein die weitesten Schichten des Volkes verschlangen diese Lectüre mit Begierde, um bei ihr sich für die fehlgeschlagenen Hoffnungen zu trösten. Unserer Zeit ist die Erinnerung an das Revolutionsjahr 1848 fast ärgerlich geworden und es ist leicht, die Irrthümer jener Tage zu bekritteln. Aber es ist darum nicht weniger zuzugeben, daß dem deutschen Volke die Sache, welche in der Revolution scheiterte, heilig war wie der Traum der einheitlichen deutschen Nation selbst. Auch damals sah man, wo der Irrthum lag; man begriff, daß man im raschen Ansturm hatte nehmen wollen, was nur die Frucht mühevollen und jahrelangen Ringens sein konnte.

In den Jahren 1830—48 überwog ein Zeitroman die Ueberschwänglichkeit der Darstellung und der Charakteristik. Die Figuren wuchsen in das Phantastische und Verzerrte, sie waren Producte des Verstandes, der Reflexion, ohne warmes Herzblut. Trotzdem gingen die Dichter in ihren Geschöpfen auf; die Tollheit derselben war ihnen ebenso lieb und heilig wie der Rest von Vernunft und Empfindung, den sie ihnen mitgeben konnten. Die neue Generation, die unter dem Einfluß dieser Literatur aufgewachsen war, lernte doch durch den Ausgang der Revolution vernünftiger und ruhiger denken. Kühle Köpfe, bei denen der Verstand ängstlich die Bahnen der Empfindung beobachtet, traten zunächst auf den Plan, nachdem die „Genies“ abgewirthschaftet hatten, und da ihnen mit wenigen Ausnahmen kein positives Ideal im Herzen oder Kopf lebte, so schrieben sie die Naturgeschichte der Männer, welche die Revolution gemacht hatten. Sie warfen die Frage auf, warum die Bewegung mißlungen sei und sie fanden die Antwort zum Theil in den falschen Ideen, zum andern Theil in den Charakteren selbst. Die neuen Helden glichen denen der vergangenen Epoche auf ein Haar, aber sie waren ihren Schöpfern nur ein Gegenstand des Studiums, nicht mehr der Verehrung. Die Feuerbachsche Wirklichkeitsphilosophie, welche die Entstehung der Dorfgeschichte und des

Genres begleitete, trat auch im Zeitroman hervor. In der Form sind die Romane der neuen Periode zunächst ebenso kunstlos wie die der alten. Während die Dorfgeschichte den großen Schritt zur Kunstnovelle und die Skizze den andern zum Sitten- und Gesellschaftsroman überraschend schnell that, erhält sich im Zeitraum lange die ausschweifende zerrissene Darstellung der Jean Paulschen Werke. Man denkt nicht an ein Kunstwerk, man will weder erzählen, noch anschaulich schildern, sondern nur erläutern und beweisen. Mühsam hat der deutsche Zeitroman sich erst seine Kunstform erringen müssen und das schöne Behagen, nach der Schablone zu schreiben, blieb stets auf seinem Felde dem Poeten am meisten versagt. Jeder, der hier seine Lorbeeren suchte, mußte von vorn beginnen, und den Meisten ist es nicht gelungen, eine Kunstform für ihre Individualität zu gestalten.

Um die Typen selbst zu kennzeichnen, welche in diesen Romanen, wirklichen „Denkmälern ihrer Zeit", auftreten, wird die Analyse einiger der bedeutsamsten genügen. Im Jahre 1850 veröffentlichte ein junger Schriftsteller, Robert Giseke, einen dreibändigen Roman „Moderne Titanen, Kleine Leute aus großer Zeit". Es war der erste Versuch, objectiv die genialen Streber, die problematischen Naturen zu charakterisiren, denen keine Lage genügt und die doch keiner genügen. Der Roman beleuchtet mit grellen Lichtern den Wirrwar der philosophischen, religiösen und politischen Tendenzen, der den Märztagen des Jahres 1848 vorausging. Ernst, der Held des Romans ist der Sohn eines pietistischen Theologen, eine ernste Denkernatur, welche die Abstraction der Hegelschen Philosophie zum Inhalt ihres Lebens macht und welcher doch die ausreichende Willenskraft mangelt, um irgend eine Lebensaufgabe zu erfüllen. Der Lebenslauf dieses Helden ist daher abenteuerlich genug. Er hat sich mit der Behörde und seinem Vater, einem Pfarrer, dessen Nachfolger im Amt er werden soll, durch seine atheistischen Anschauungen verfeindet. Die Thränen und Drohungen der Eltern, der Kummer seiner Braut, treiben ihn indessen noch einmal zur Nachgiebigkeit. Durch Vermittlung eines Verwandten in Berlin, eines höheren, streng orthodoxen Geistlichen hofft er mit dem Staate seinen Frieden machen zu können. In der preußischen

Hauptstadt aber lernt er den „Strudel des geistigen Lebens“ kennen, hier verkehrt er mit allen „Titanen“ der Zeit, welche die Welt reformiren wollen, nicht zuletzt auch mit jenen freigeistigen Damen, die George Sand gelesen haben und deren Heldinnen im Leben copiren. Einzelne dieser Charakterköpfe sind unverkennbar Portraits. In dem Bann einer Circe und in dem Umgang mit diesen Genies vergißt Ernst Braut und Amt. Zuerst hatte er es sich Mühe und Fleiß kosten lassen, die „Gespenster“ des Autoritätsglaubens aus seinem Kopf zu verscheuchen, nun peinigt ihn die Sehnsucht nach der „freien, heißen Liebe“, und er erreicht endlich, daß seine Geliebte mit ihm, dem Theologen, in wilder Ehe lebt. Dabei muß er einsehen, daß er mit seinen Anschauungen nicht mehr in die protestantische Staatskirche gehört, sein Ziel ist fortan darauf gerichtet, das Leben der Menschheit aus seiner Unvollkommenheit herauszureißen und der Vollendung der Idee entgegenzuführen. Er tritt also der deutsch-katholischen Gemeinde bei; als reiner Ideologe gefällt er hier jedoch weder den Extremen noch den Gemäßigten, da er den Einen zu wenig bietet, die Andern durch seine Schroffheit verletzt, und so entschließt er sich, eine neue „freie Gemeinde“ zu gründen. Seine „Ehe“ ist unglücklich, die Gatten verstehen sich nicht, der unpraktische Idealist lebt nur im Schattenreich der Ideen und läßt sich von seiner Gattin und deren Freunden hintergehen. Sein kosmopolitischer Enthusiasmus verwickelt ihn zuletzt in eine Verschwörung, bei deren Entdeckung er verhaftet wird. Nachdem es ihm gelungen, aus der Festung zu entfliehen, findet er seine „Frau“ als Weltdame wieder und stürzt sich nun in ein wildes, liederliches Genußleben, bis er im Wiener Aufstand als Revolutionär erschossen wird. Die psychologischen Sprünge dieser seltsamen Entwicklung sind von dem Autor nicht überall verständlich gemacht worden, allein der durchgehende Faden ist doch zu erkennen. Der Held ist der echte und rechte Don Quichote der Hegelschen Philosophie. Der „Gott in ihm, den er verehrt“, wird als jener bekannte böse Geist aus dem Faust charakterisirt, der das Thier, genannt Mensch, auf dürrer Haide in die Irre führt. Der Held schwankt von einem Standpunkt zum andern; eine redliche, ehrliche Natur, scheitert er an seinem eigenen Doktrinarismus, an den „todten, tödtenden Gedanken“,

die ihn nie den wahren Gehalt des Lebens erkennen lassen, bis er ihn durch ein wildes Genußleben mit einem Mal, doch auch hier vergebens, zu erfassen sucht.

Das humoristisch-satirische Gegenbild zu Ernst ist sein Freund Dr. Horn, Journalist, ein sittlich verlumpter Charakter, der sich aus der Hegelschen Philosophie folgendes Credo zusammen gelesen hat: der Geist ist der Zweck von allem, das Genie ist der Geist und Dr. Horn das Genie, ergo bin ich, Dr. Horn der Zweck von Allem. „Er sah sich an", heißt es in der Anspielung auf ein bekanntes Buch „als den Einzigen und die Welt als sein Eigenthum". Bei solchen Maximen ist es begreiflich, daß dieser Doktor Horn, der ausgesprochene Atheist, doch eine stattliche Säule des christlich-pietistischen Staates wird und seine Feder der Regierung verkauft. Er hat alle Standpunkte rasch überwunden, und sein letzter Standpunkt ist das Nichts — „der Selbstmord ist die einzige Consequenz des Lebens", schreibt er an seinen Freund, bevor er sich erschießt. Der Charakter ist augenscheinlich nach dem Leben gezeichnet und der zerrissene libertinerhafte Humor, die unbefangene Frechheit der Gesinnung geben diesem Dr. Horn etwas Originelles und zugleich Typisches. In der That ist diese Abart der „Zerrissenen" darauf in zahlreichen Exemplaren durch die belletristische Literatur gewandert. Derartige Menschen, will der Verfasser sagen, standen in den Vorderreihen der revolutionären Bewegung. Dennoch legt er offen das Bekenntniß ab, daß „nicht eine verbrecherische Rotte, sondern ein Volk um die unerträglichen Fesseln abzustreifen, die Revolution gemacht hatte".

In wunderlicherer Weise als Gisekes Roman schilderte „der Tannhäuser" von A. Widmann das Titanenthum. Die Form dieses 1850 erschienenen, aber 1848 geschriebenen Romans entspricht kaum epischen Gesetzen. Es ist ein Buch im Muster und Ton der jungdeutschen Schule, wo Tagebuchblätter, Erzählung, Reflexionen, Träume u. s. w. aufgewandt werden und alle Mannigfaltigkeit der äußeren Form die stete Monotonie des Inhalts nicht zu verdecken vermag. Die Idee des Werkes ist ziemlich gezwungen, der poetische Reiz gering. Aber die Generation der Weltreformer wird wenigstens analytisch mit großer Treue geschildert, und wenn nicht ein „Bild des gährenden,

ungeheuerlichen Geistes der letzten 15 Jahre in Deutschland", wie Widmann meinte, so kommt doch wenigstens eine Skizze desselben zu Stande. Die Hauptfigur des Dichters ist ein neuer Prophet aus dem Geschlechte derer, die mit philosophischen Formeln die aus den Fugen gegangene Welt einzurenken suchen. Er trägt den sehr trockenen und prosaischen Namen „Friedrich" und arbeitet an dem großem System einer Psychologie, die er „Findungen zur Reform des politischen und religiösen Lebens" nennt. Man weiß nicht, soll man ihn für ernsthaft oder für einen Spaßvogel nehmen, ist er Messias, Phantast oder Charlatan. Ein Charakter von „imperatorischer" Kälte, eine „tyrannische Verstandesnatur" stößt er zurück und zieht doch zugleich an. Er ist der „Meister" und um ihn drängt sich eine ganze Schaar von Jünglingen, alle ähnlich geartet, nur nicht so groß in ihren Ideen und nicht wie er mit philosophischen „Findungen" beschäftigt. Sein Einfluß auf diese junge Gemeinde wird als außerordentlich geschildert. Der ewige Geldmangel, in dem er und die Seinigen sich befinden, hindert ihn freilich, von heute zu morgen jene große Aufgabe zu erfüllen, zu welcher er berufen ist: die menschliche Seele von ihren Zweifeln zu befreien, das wahre Gesetz der Seele zu finden und die Welt nach diesem lebendigen Princip zu ordnen und zu beherrschen. Christus war und ist Meister und Erlöser der Herzen im Himmel, und der Erlöser von den Zweifeln des Verstandes hier schon auf Erden wird Fritz sein. Entgegenkommender als dem Christenthum ist seine Philosophie dem Islam, namentlich in Bezug auf das Weib; zwei schöne, aber zweifelhafte irdische Houris, Franziska und Fanny, müssen ihm das geistige und sinnliche Element der Liebe verkörpern. Ein Prinz stellt diesem Messias und seiner männlichen und weiblichen Trabantenschaar ein Schloß zur Verfügung und an diesem reizenden Aufenthaltsort, bei dem kostenfreien Schlaraffenleben gründen sie eine — „conservativ-liberale" Partei. So wenig der Verfasser den Standpunkt dieses verworrenen Helden theilt, er nimmt ihn überaus ernst, während man heute über die lächerliche Maus dieses Titanismus wohl kaum noch die Heiterkeit verleugnen wird. Der innere Kern dieser Großmannssucht ist dem Dichter Egoismus und Nichts als Egoismus. „Im letzten Grunde", sagt er von seiner Helden-

schaar, „war es die Ehre der Welt, welche sie suchten, eine goldene Zukunft voll Genuß und gesättigten Ehrgeizes und der gesättigten Lust ... Wenn sie kaum wußten, was sie essen und trinken, womit sie sich kleiden sollten, wenn man ihnen auswich und alte Freunde sich lossagten, wenn einer krank lag oder verstoßen war, dann erst fühlten sie sich recht als Könige und träumten von einer stolzen Zukunft und unerbittlichen Rache im Namen Gottes“. Leichtfertig in ihren Sitten, zeigten sie doch innerliche Hingebung für ihren Messias, unbekümmert um die Meinung der Menschen, erwiesen sich, wenn sie auch logen und betrogen, doch treu in der Wahrhaftigkeit des Gedankens, in der Ueberzeugung ihrer Principien. Diese Charakteristik, die leider nur in analytischen Zügen gegeben wird, ist durchaus nicht allein Uebertreibung: kaum trat je eine junge Schule in die Oeffentlichkeit, deren innerstes Wesen nicht aus ähnlichen Widersprüchen zusammengesetzt war. Diesem Titanismus stellte Widmann ein regenerirtes Christenthum als überlegene Macht in ebenso unplastischen Charakteren gegenüber und begnügte sich, an einem zweiten, sehr schwächlichen Helden zu zeigen, wie sinnliche Verlockung ein edles Liebesverhältniß untergräbt. Nur wie Schemen und Gespenster gehen die Gestalten durch das Buch, in welchem sie Briefe schreiben, Tagebücher führen, und in der Ausmalung ihres inneren Zustandes die Worte nicht sparen.

Das Christenthum, das die Titaniden der vergangenen Generation stürzen wollten, war indessen mächtiger als sie, und als die Barrikaden verschwunden waren, öffneten sich überall weit die Kirchenthüren, um die Schaaren der wieder gläubig Gewordenen aufzunehmen. Die Reaktion marschirte immer mit dem Kreuz: in hoc signo vinces! ist auch ihr Feldgeschrei. Für die Sieger ist der Mißbrauch des Sieges eine schwer zu vermeidende Gefahr, und wenn die Frommen aller Orten über die bankerott gewordene Hegelsche Philosophie, über das Gottthum im Menschen spotteten, so hatte die Entwicklung der Dinge wohl jenen Unrecht, ihnen selbst aber noch nicht Recht gegeben. Indem sie höhnten und triumphirten, arbeitete bereits die Naturforschung die Herrschaft über den öffentlichen Geist zu gewinnen. Sie stieg zum Volke herab in unscheinbaren populären Schriften,

die mit jedem Jahr jedoch an Zahl wuchsen und an Inhalt bedeutsamer und stattlicher wurden. Nicht blos den Gebildeten, wie einst das zertrümmerte System des Berliner Denkers, sondern den großen Massen wurde sie eine neue Bibel, in der jede Seite Widerspruch gegen den Geist des Zwanges erhob.

Auch jener höhnende Geist der Orthodoxie hat ein literarisches Denkmal hinterlassen in dem berüchtigten anonymen Roman „Eritis sicut Deus“ (1854). Wie die erwähnten Werke richtet sich dieser Roman gegen den Titanismus der 40er Jahre. Ein Tendenzroman, und sogar ein Roman sehr einseitiger Tendenz, ist das Buch doch die Arbeit eines geistreichen Kopfes, und dazu noch eines weiblichen, dessen Logik auf Abwege gerieth. „Eritis sicut Deus“ sollte die ästhetische Weltanschauung der Zeit geißeln, den Hegelschen Gott-in-uns als eine Karrikatur des persönlichen, ewigen Gottes erweisen und die Macht des christlichen Glaubens verherrlichen. So macht der Verfasser nicht die Charaktere, sondern die Lehre verantwortlich für alle irdischen Frevel. Wo immer nur ein weibliches Wesen sich wegwirft, ein Verbrechen begangen wird, Mord und Intrigue angestiftet werden, überall trägt die Lehre von dem Gottsein des Menschen die Schuld: sie vergiftet das sittliche Bewußtsein und ist Anfang und Ursprung jeder ruchlosen That. Zu diesen ruchlosen Thaten wird vor Allem die Revolution selbst gerechnet: durch sie ist die Gesellschaft untergraben, die Tugend gestürzt, die Sittenlosigkeit entfesselt worden. Wo Satanas in dieser Weise wirkt, kann natürlich das Strafgericht des Herrn nicht ausbleiben, und es bricht herein mit allen Gräueln, die Haß und Zwietracht ersinnen können; dem Herrn der Heerschaaren aber wird nach diesem Gericht als Schluß des Buches ein schwungvoller Hymnus gewidmet. Wer denkt nicht an den alten Mönchsgesang, der im Mittelalter von fanatischen Lippen um die auf dem Scheiterhaufen brennenden Ketzer angestimmt wurde? Dem Stoff nach ist „Eritis sicut Deus“ eine Ehe- oder besser Ehebruchsgeschichte; die Helden des Romans sind Mann und Weib und an ihnen wird der allgemeine Gedanke des Buches im Einzelnen ausgeführt. Der Held ist ein Doktor der Philosophie, zugleich leider ein ästhetischer Narr, der in der Welt nur

ein Scheinbild erblickt, jede Stimmung, jedes Ereigniß nur nach ihren ästhetischen Wirkungen beurtheilt. Als er durch seine Schuld sein Weib verdorben und dem Untergang verfallen sieht, empfindet er eine gewisse Befriedigung wie an dem schulgerechten Ausgang einer Tragödie, bei welcher ihm die Rolle des trauernden Chores zufiel. Ihm gelten, wie er sagt, nur die „Zwecke des Geisteslebens" und diese verkörpern sich am meisten in seinem eigenen Ich. Die humoristische Figur des Dr. Horn aus den „modernen Titanen" ist, wie man sieht, bei diesem Helden, den die Verfasserin durchaus nicht ohne Sympathie behandelt, ins Erbärmliche gezogen, aber es stimmt dazu, wenn in einem pathetischen Schlußhymnus ihm die Stunde angekündigt wird, wo er wieder „gläubig" werden würde. Der Held trägt deutlich das Gepräge der persönlichen Satire; sie sollte auf Vischer, den großen Aesthetiker gemünzt sein. An seinem Geiste suchte der Pietismus das Strafgericht über die falsche Philosophie zu vollziehen. Die Heldin ist eine fromme Seele, die durch ihren Gatten erst in ihrer Gläubigkeit irre gemacht, dann durch seine Philosophie sittlich verdorben wird. Auch sie gewinnt ihre innere Versöhnung zuletzt durch reuige Rückkehr in den Schooß der Kirche. In Nebenfiguren wird die falsche Emanzipation des Weibes gegeißelt. Kein Verbrechen fehlt in dem Buch, selbst das widernatürliche Vergehen der Geschlechter wird als eine Folge solcher ästhetischen Weltanschauung hingestellt. Das Buch war widerwärtig, dennoch legte es einige Krankheiten der Zeit blos. Nicht allein der Pietismus brandmarkte sich selbst, auch was er angriff und beschimpfte, war nicht tadels- und vorwurfsfrei. So ist selbst das Zerrbild von „Eritis sicut Deus," wenn auch keine erfreuliche literarische Erscheinung, uns doch ein merkwürdiges Aktenstück einer merkwürdigen Zeit geworden.

Denn was dieses absonderliche Buch tadelte und in pietistischer Weise strafte: die ausschweifende Subjectivität, welche die Dinge unter sonderbaren Gesichtspunkten auffaßte, bis die Wirklichkeit derselben sich an ihr bitter rächte, war in der That eine schwere, innerliche Zeitkrankheit. Alle jene Werke, die wir flüchtig berührt, sind jetzt vergessen, seltsam und sonderbar muthet uns ihr Inhalt an, wenn wir sie zur Hand nehmen, und doch hat

das Schicksal dafür gesorgt, daß auch ein klassisches Zeugniß dieser Epoche unserer Literatur gewonnen wurde. Unter die Zahl der neuen Talente trat mit Gottfried Keller ein echter, großer Dichter, der in seinem „grünen Heinrich" (1854, zweite Ausgabe 1879) die ebenso wahre wie poetische Naturgeschichte des „problematischen Charakters" der Nachwelt vermittelt hat. Das Buch ist nicht wie „Werther" von der Gunst der Mode beglückt worden, aber es kann den Vergleich mit dem Goethischen Jugendwerk, noch mehr vielleicht mit dem „Wilhelm Meister" aufnehmen. Bekenntnisse des eigenen Herzens hat der Dichter mit freien Erfindungen verwoben und in schlichter Wahrheit die Stimmungen enthüllt, an denen nicht allein er selbst, sondern eine ganze Generation krankte. Aber er schrieb sein Werk wie Goethe als ein Genesener, der das Uebel bereits überwunden und sich zu einer freien, beglückenden Weltanschauung durchgerungen hatte. Der Held des Romans, der „grüne Heinrich", ist eine Künstlernatur, die körperlich und geistig zu Grunde geht, da sie weder in sich noch außerhalb ihres Seins einen festen Halt gewinnt. Man hat den „cypressendunklen Schluß" getadelt und der Dichter hat ihn in der zweiten Ausgabe dahin geändert, daß der grüne Heinrich resignirt sein Leben weiter lebt, aber es war doch die richtige Erkenntniß, daß solche Naturen im wirklichen Dasein nicht Wurzel fassen können, welche den Dichter zuerst bewog, auf dem Grabe des grünen Heinrichs „recht grünes und gesundes Gras wachsen zu lassen". Die Entwicklung des Helden wird uns seit den Tagen seiner Kindheit vorgeführt, sein reich veranlagtes sensibles Gemüth, in welchem die Phantasie eine überquellende Thätigkeit führt und das die liebevolle, zarte Sorgfalt einer Wittwe nicht zu leiten vermag. Es ist die außerordentliche Kunst des Dichters, in vielen, fast anecdotenhaften Zügen dieses seelische Leben uns verständlich zu machen, das in seiner Weise mit Gott und der Welt fertig wird. Eine Fülle plastisch gezeichneter Gestalten kreuzt den Lebensweg des Helden und bewegt unaufhörlich seinen Sinn mit tausend Fragen und Anregungen, ohne seine Willenskraft entscheidend zu bestimmen. Als er sich einen Beruf wählen soll, weiß er nicht, ob er Poet oder Maler werden soll, als er sich verliebt, schwankt er zwischen einem unschuldigen, frommen

Mädchen und einer gereiften, sinnlichen Frauengestalt hin und her. Nicht eine gewaltige Leidenschaft, sondern die Phantasie und seine leidige ästhetische Anschauungsweise beherrschen ihn, und vielleicht ist Nichts dafür bezeichnender, als seine Stimmung beim Anblick seiner todten Geliebten im Sarge. Dieser jugendliche Liebhaber kann keine Thräne über sie vergießen, er empfindet vielmehr beinahe eine Art glücklichen Stolzes, eine „so poetisch schöne todte“ Jugendgeliebte vor sich zu sehen. Sein Fühlen ist nur ein Phantasiefühlen, der Jüngling nichts anders als der Knabe, der in aller Ehrbarkeit Mutter und Lehrer durch die größten Lügengeschichten hintergeht. Die Welt sorgt dann freilich reichlich für Enttäuschungen und stürzt ihn in München, wo er sich der Malerei widmet, in Händel und Verdrießlichkeiten, aus denen er als gebrochener Mann in die Heimath zurückkehrt, um zu sterben. Ein Glücksstern strahlt selten auf den Weg dieses sonderbaren Peters, der sein eigenes Schicksal wie ein poetisches Erzeugniß betrachtet und nach poetischen Gesetzen beurtheilt, und wo ihm wirklich ein solcher Stern leuchtet, schlägt er unrettbar einen schrägen Seitenweg ein. Der Innerlichkeit seines Naturells fehlt nicht der lebhafte Drang, aber jedes Organ, schöpferisch auf die Außenwelt einzuwirken, es fehlt ihr auch das Pflichtgefühl und die Willensstärke, das Nächste und Einfachste zu thun; für sie ist nur Platz in der romantischen Traumwelt oder unter dem grünen Rasen. Darum war es ein gesunder Zug des Dichters, daß er seinen Helden dort unterbrachte.

Wenn so die Sinne dieses grünen Heinrichs mehr auf den poetischen Schein als auf die Wahrhaftigkeit der Wirklichkeit eingerichtet sind und der Dichter uns selbst phantastische Traumexcurse in das Land der blauen Blume nicht schenkt wie in jenem wunderlichen Pferdegespräch, so ist das innere Leben des Helden am meisten bewegt und erregt von religiösen Fragen. Und hier ist der ästhetische Romantiker durchaus ein Kind der modernen Weltanschauung und der katholische Gnadenhimmel seinem Gemüth etwas Fremdes, Unverständliches, Widersinniges. Dieser religiösen Entwicklung Heinrichs ist ein breiter Raum in dem Buch gegönnt, die Fragen des Glaubens werden in mancherlei Formen behandelt, an mancherlei sonderbaren Figuren charakterisirt. Das Naturell des Helden, von dem Dogmen-

wesen zurückgestoßen, ohne Förderung von anderer Seite, bildet sich ein eigenes Glaubensbekenntniß; ein echter Sohn des Diesseits, „strahlt ihm Gott von Weltlichkeit“ und das Christenthum ist ihm verhaßt selbst in den Kultusformen, die sonst die Phantasie in Erregung versetzen. Nur der eine romantische Zug bleibt ihm eigen und er ist vielleicht ein Ausfluß seiner ästhetischen Anschauungsweise, daß er sich nämlich als einen besonderen Schützling des „lieben Gottes“ ansieht, bis die Philosophie seines Gönners, des Grafen, ihn auch hiervon befreit. Wir stehen in dem Kellerschen Gedankenkreise auf dem Boden jener Lehre Feuerbachs, die das transcendentale Jenseits verwarf und den Menschen auf seine eigentliche Heimath des Diesseits verwies. Wie die Menschen, so begann auch die Dichtung sich als Keim und Frucht der Wirklichkeit zu empfinden, nur huschten immer noch durch ihr Dasein die romantischen Schatten und Gespenster der Vergangenheit. Kellers „grüner Heinrich“ umfaßt diesen Zusammenstoß verschiedener Weltanschauungen; man kann sagen, daß Vergangenheit und Zukunft sich in dieser merkwürdigen Dichtung begegnen und vermischen.

Auch in der Eigenart des Dichters selbst, die in dieser allgemeinen Darstellung nicht mehr als flüchtig angedeutet werden kann, sind diese Gegensätze verschmolzen. Man hat ihn einen Romantiker und einen Realisten zugleich genannt, aber wir haben gesehen, daß Romantik und Realismus sich keineswegs gegenseitig ausschlossen. Mit Kleist wetteiferte Keller in der plastischen Kraft des Stils, der wie der blaue Spiegel eines Bergsees ruhig und klar alles Körperliche und Seelische wiedergiebt, an Achim von Arnim erinnerten seine tiefen Gedanken, seine wunderbaren poetischen Bilder, an E. A. T. Hoffmann die phantastischen Excurse und der Humor seiner Charakterzeichnung, von Jean Paul übernahm er Art und Aufbau der Composition und die leise anklingende pädagische Neigung. Und doch war der Züricher Dichter schon in diesem seinem ersten Werke ganz Gottfried Keller, sowohl als Sohn seines Volkes, als der er Temperament und Sinnesart, Land und öffentliches Leben seiner Heimath in seinem Roman schilderte, wie als Individium, als Mensch. Was ihn von den Romantikern schied, war trotz der phantastischen Züge die Weltlichkeit seiner Anschauung, das feste

Wurzeln im Diesseits, der lebensfrohe Optimismus, und was den Dichter über den problematischen Charakter seines Helden erhob, war die ruhige und wahre Zeichnung dieses seines überwundenen Ichs, die plastische Kraft, mit der er neben diesem Ich eine Fülle von Figuren schuf, die Reife und Klarheit, mit welcher alle Gedanken hier wie dort entwickelt waren. Alle literarischen Erzeugnisse, die sonst in diesem Kapitel genannt sind, wuchsen nur aus der Oberfläche dieser Zeit hervor und der Pflug der neuen Generation, der das Erdreich umkehrte, ließ sie verschwinden. Dieses Buch aber hatte starke Eichenwurzeln und so ist es stehen geblieben bis auf unsere Tage wie der „Werther“ und der „Wilhelm Meister“, mit grünendem Gezweig und kräftigen Aesten.

Eine originelle Dichter- und Denkernatur offenbarte sich auch in den Romanen des früh verstorbenen Spiller v. Hauenschild, die unter dem Pseudonym Waldau von ihm veröffentlicht wurden. Untrennbar ist den Schriftstellern der Revolutionsepoche der reflectirende Gedanke von dem poetischen, ja er unterdrückt denselben in einem Maße, daß Viele kaum noch auf den Namen eines Dichters Anspruch erheben können. Diese Reflexion ist auch dem Verfasser von „Nach der Natur“ und „Aus der Junkerwelt“ eigenthümlich. Er will die Zustände seiner Zeit schildern, da aber diese Schilderung auch die Ideenwelt der Gegenwart in sich begreift und seine Individualität sich gegen die Programmschablone der Parteien, gegen die Dogmatik der Theologie und Philosophie auflehnt, so ist es ihm unmöglich, ein Kapitel anders als mit einer Betrachtung zu beginnen, die mit den Meinungen des Tages abrechnet. Waldau war ein reicher Geist, dem die Gedanken mühelos zuströmten. Er protestirte gegen die gewöhnliche Demokratie des Tages und er überhäufte das höhere Lakaienthum, ja sogar das Königthum selbst mit seinem Spott. Der preußische Staat war ihm verhaßt, die preußische Königsresidenz der Zielpunkt seiner bittern Satire, und doch erkannte er bereitwillig an, daß in Preußen das Heil und die Zukunft Deutschlands schlummere. Die Abhandlungen, welche er in seine Romane einflocht, erstreckten sich auf alle Gebiete wissenschaftlicher Erkenntniß, auf die Naturforschung, auf die Gesellschaftswissenschaft und die Sittenlehre;

er verwarf die historische Betrachtung, den „Retrospectiricismus“ so gut wie die ideologischen Phantastereien der Hegelianer: klares Erkennen der natürlichen Verhältnisse und strikte Folgerung aus ihnen allein war das Princip seiner philosophischen Einsicht. In ihm lebte ein heißes, inniges Gefühl für den großen Gedanken der Menschheit, etwas von dem Geiste eines Jacques Rousseau: er wollte den Staat durch eine verbesserte und idealisirte Sittlichkeit aufgehoben wissen. Das Ständewesen war ihm, dem Aristokraten, verleidet und die trefflichsten und schönsten Seiten seiner Romane galten der satirischen Schilderung dieser in Vorurtheilen befangenen Junkerwelt. Aber was ihn daneben auszeichnet, ist sein schwärmerischer Natursinn, der unverkennbar an Jean Paul erinnert. Mit diesem theilt er auch die Formlosigkeit der Darstellung, die jeden künstlerischen Aufbau verschmäht und obwohl der schlichten epischen Kunstmittel mächtig, doch sich in dem Labyrinth breit gesponnener Philosopheme verliert. Sein Roman „Nach der Natur“ (1850) wechselt den Schauplatz in jedem Bande und schlägt mit jedem Bande einen neuen Ton an. Der erste „Tyrol“ betitelt, besteht nur aus Gesprächen über Kunst, Religion, Politik u. s. w., der zweite dagegen, in Schlesien spielend, entwirft ein durchaus realistisches Bild von dem Junkerthum und der dort herrschenden polnischen Mißwirthschaft. Klar, plastisch und zugleich mit der ironischen Ueberlegenheit eines aristokratischen Geistes sind gerade diese Bilder getreu „nach der Natur“ gezeichnet. Den dritten Band, der Baden zum Schauplatz hat, kann man als jungdeutsch bezeichnen. Unter den Figuren findet sich der bürgerliche Künstler, das Genie, das die Last eines verhaltenen Wehs trägt, und der aristokratische Lebemann, von Plessenberg, der mit dem Leben spielt und rücksichtslos durchsetzt, was er begonnen. Beides sind Typen jungdeutscher Ueberschwänglichkeit und zu ihnen gesellt sich noch das dämonisch-geniale Weib der George Sand. Als Kunstwerk schwach, ist der Roman durch seine Gedankenwelt von großem Interesse.

Weniger bedeutend war Waldaus zweites Werk „Aus der Junkerwelt“ (1850—51), die verzwickte Geschichte einer adeligen Familie. Der bürgerlich gewordene Zweig derselben rächt sich für erlittenes Unrecht an der aristokratischen Linie. Das Geld,

das Kapital, erhebt sich im Kampf gegen den Geburtsadel und unterjocht ihn. Allein der Dichter führte seine Gedanken nicht in einer festen Consequenz durch: eine etwas weichherzige Versöhnung, welche eine Heirath zwischen beiden Linien vermittelt, bildet den Abschluß des Romans, in welchem nur einige weibliche Charaktere wärmeres Interesse erregen, während ein unaufhörlicher Strom von Betrachtungen und Reflexionen alle Dämme der Handlung durchbricht.

Gröber und für das allgemeine Verständniß faßlicher als diese Richtung doctrinärer Ideen verarbeitete der soziale Roman Zustände und Stimmungen der Massen. In der Literatur erschien auf einmal der vierte Stand, der Arbeiter wurde der Held der Dichtung, vorerst freilich nur in der Lyrik und im Roman. Es sei an Freiligraths flammende Verse in den vierziger Jahren erinnert, an Herweghs pathetische und farbenreiche Rhetorik, nur fand dieser schwungvolle Geist in der Romandichtung noch kein Echo. Der socialistische Roman dieser Zeit ist zugleich von dem unserer Tage verschieden. Die Gegensätze der Bourgeoisie und des Proletariats behandelte auch er, aber das Leben der Bourgeoisie war ihm doch behaglicher als das des Arbeiters, und wenn der vierte Stand literaturfähig wurde, so mußte sein in Wahrheit eintönig wie der Schlag des Pendels verlaufendes Dasein sich allerlei romantische Verbrämungen gefallen lassen. Eugen Sue hatte für diese Romantik des Proletariats das Vorbild aufgestellt, dessen krasse Effekte man einfach in deutsche Verhältnisse übersetzte. Man sah überall nur Laster und Verbrechen und wühlte in diesem Schmutze herum, um durch Furcht und Grausen in dem Leser das Mitleid zu erwecken. Die Macht der Maschine war ein Fluch, kein Segen, sowohl für den Fabrikanten wie für den armen Arbeiter: dort verknöcherte sie das Herz, daß es in Selbstsucht erstarrte, hier verbreitete sie Elend, Jammer und Laster.

Es bleibt eine interessante culturgeschichtliche Thatsache, daß der Proletarierroman dieser Zeit von deutschen Professoren geschrieben wurde. Ein Dichter und Literaturhistoriker wie Robert Prutz gab in dem „Engelchen“ (1851) das charakteristische Beispiel für diese Romangattung. Hier sehen wir den Proceß geschildert, der sich im Leben so oft wiederholt.

In einem blühenden Weberdorf hat sich ein Fabrikant niedergelassen, die Fabrikarbeit vernichtet das Handwerk und aus den freien selbstständigen Arbeitern werden Fabrikarbeiter, Sklaven des reichen Brotherrn. Die socialen Zustände dieser Bevölkerungsklasse werden in gräßlicher Weise ausgemalt. Unsittlichkeit, Trunk und Verbrechen sind bei ihnen gang und gäbe; was in denen lebt, die sich noch brav und gut erhalten, ist der grimmigste Haß gegen die Maschine. Sie ist in ihrer Anschauung eins der „gigantischen Unthiere der Vorwelt", ein Drachen und Kraken, dem Abgrund des Meeres entstiegen und berufen, mit ihren eisernen Kiefern, ihrem unersättlichen Schlund die blühende Welt, zahllose Geschlechter und Recht, Scham, Tugend hinabzuschlingen und vernichten. Was in ihren Rädern und Walzen pfeift und ächzt, ist die Seele ihres Erfinders, der zur ewigen Höllenqual verdammt ist. Eine ähnliche Anschauung kennzeichnet auch den naturalistischen Roman unserer Tage, nicht aber ein ähnlicher optimistischer Ausgang. Wie einst in den „Epigonen" Immermanns die Industrie wieder dem Ackerbau Platz machen muß, dem sich ein glücklicheres Geschlecht widmen kann, so verschwindet auch im „Engelchen" der Fabrikbetrieb, die Fabrik wird ein Opfer der Flammen, anstatt der bleichen, lasterhaften Arbeiter leben wieder zufriedene und ihres Lebens sich freuende Handwerker in dem Dorf. Dieser Umschlag wird durch eine sensationelle Handlung hervorgerufen, deren gräßliche Einzelheiten uns den Bourgeois, den Fabrikherrn als einen entsetzlichen Verbrecher zeigen müssen.

Auf die übrigen Romane von Robert Prutz einzugehen, (Felix 1851. Der Musikantenthurm 1855. Oberndorf 1857—62) ergiebt sich kein Anlaß. Ihr Hintergrund ist die Zeit von 1848, ihre Helden erfahren gemeinhin den Gegensatz zwischen hochfliegendem Idealismus und harter Wirklichkeit, welcher das verhängnißvolle Jahr kennzeichnet. In der Periode der Enttäuschung reift aber der männliche Sinn der Dichter, alte und neue Namen tönen ins Ohr der deutschen Nation und es ist ein guter Klang, der ihnen innewohnt und der nicht so rasch verhallt.

2. Wandlungen.

Im Zusammenhang der literarischen Entwicklung ist die Zeit von 1830—48 nur eine Uebergangsperiode. Sie bietet nichts Großes, nichts Erhebendes, sie hat nichts Dauerndes geschaffen und sie zeigt weit mehr kranke als gesunde Erscheinungen. Dennoch wird der Historiker sowohl wie der Psychologe immer einen besonderen Reiz empfinden, bei ihr zu verweilen. Sie ist der große Knotenpunkt, in dem alle Ideen des Jahrhunderts zusammentreffen; Alles, was vor ihr war und was nach ihr geworden ist, hat im Jahre 1848 entweder seinen Endpunkt oder seinen Ausgangspunkt. Es gleicht dem Walde, der in seinem Schatten noch das verwelkte Laub des alten Frühlings birgt, während an den Bäumen schon munter die Knospen des neuen hervorbrechen.

Auch der Roman hat während dieser Epoche nichts Mustergültiges aufzuweisen. Die Poesie hatte meistens als Mittel zum Zweck gegolten, sie bot gemeinhin nur eine Form, in der man seine Gedanken auf dem Markt der Oeffentlichkeit verkünden konnte, sie war eins von den Schallrohren, die den Ton verstärkte, mit welchem man auf das Volk einreden wollte. In dieser Zeit wurde das Wort „Tendenz" geboren, dem seitdem die zunftgemäße Aesthetik die übelste Nachrede bewahrt hat. Eine geschichtliche Darstellung soll nicht reflectiren und deduciren, sie soll schildern und erzählen, was man gewollt hat und was erreicht wurde, allein eine Bemerkung muß diesem Begriffe „Tendenz" doch gewidmet sein. Wir fordern vom Dichter als selbstverständliche Eigenschaft seines sittlichen Bewußtseins, daß er nicht das Laster preise und die Tugend verachte, aber sollen wir entrüstet sein, wenn er liberale Grundsätze offenbart, wo wir konservative für allein berechtigt halten, und umgekehrt? Das Urtheil des sittlichen Gewissens, wird behauptet, sei ein allgemein menschliches, in welchem alle Menschen übereinstimmen müßten, ob sie Weiße oder Neger, Katholiken oder Protestanten sind, die Grundsätze der Politik und der Confession aber unterliegen dem Zweifel, und sicherlich scheinen die einen ebenso berechtigt wie die andern. Der Dichter also, der die Republik preist und die Monarchie herabsetzt, der für den Freiheitsgedanken sich be-

geistert und den Absolutismus verurtheilt, der die Lösung der Gemüther vom Zwang kirchlicher Bevormundung fordert, ist tendenziös; er überschreitet die Schranken seiner Kunst, er negirt das allgemein Menschliche, er schließt sich einer Partei, einer Fraction, einer besondern Idee an. Die Kunst, sagt die schulmeisterliche Doktrin, soll frei sein von allen Sondergedanken, sie soll nichts Anderes darstellen als den sittlichen Gehalt der Menschheit.

Darauf erwidert die geschichtliche Auffassung nur Folgendes: Etwas allgemein Menschliches giebt es überhaupt nicht, es sei denn, daß wir auf zwei Beinen gehen und gewisser Erfahrungen fähig sind. Es giebt aber keine Moral, die zu allen Zeiten gegolten hat ebenso wenig wie es eine Kunst giebt, die zu allen Zeiten dieselben Ideale und Gesetze gehabt hat. Auch unsere sittlichen Begriffe sind im Fluß wie Alles in der Welt; wäre es nicht so, wie es ist, wir müßten am Fortschritt der Menschheit selbst verzweifeln. Auch der Dichter giebt nicht den allgemein menschlichen Gehalt des Sittlichkeitsbewußtseins wieder, denn das ist ein Ding, das man nie bemerkt hat, so lange die Erde steht, sondern er offenbart die sittlichen Anschauungen seiner Zeit, deren Organ und Stimme er ist. Es sei daran erinnert, daß schon innerhalb einer Epoche sich verschiedenartige Naturen finden, die das sittliche Urtheil verschiedener Generationen repräsentiren, sich also in ihren sittlichen Anschauungen widersprechen können. Und wenn das Sittlichkeitsgefühl in ihm schärfer als in seinen Zeitgenossen entwickelt ist, wird der Dichter geradezu in Widerspruch mit ihnen treten; sie werden ihn ebenso tendenziös schelten wie jenen Andern, dessen politische Ansichten nicht die Billigung ihrer Mehrheit oder Minderheit haben. Auch der Sittlichkeitsgedanke ist Tendenz. Sehr wohl, sagen die Gegner, sobald er sich hervordrängt auf Kosten der künstlerischen Wirkung, sobald das dichterische Werk darauf ausgeht, ein moralisches anstatt ein poetisches zu sein. Allein dieser Einwurf, dem man zweifellos zustimmt, ist kein Einwurf, sondern ein Entgegenkommen. Wenn die ethische Tendenz innerhalb bestimmter Grenzen nicht blos ihre Berechtigung, sondern gradezu ihr Recht hat, so muß dies Recht auch der politischen und der socialen Tendenz zufallen. Wir dürfen sie ebenso wenig

aus dem Tempel der Dichtung verweisen wie den Sittlichkeitsgedanken, und wir können es überhaupt schon darum nicht, weil sie ebenso wie der Sittlichkeitsgedanke in der Individualität des modernen Dichters wurzelt. Dieser aber hat keine andere Aufgabe und Pflicht, als die Besonderheit seiner Individualität in seinen Werken zum Ausdruck zu bringen; er bedeutet daher gradezu in dem Massenleben der modernen Menschheit das Individuum. Ihm den Strom seiner edelsten und ihn erhebenden Gedanken abschneiden, heißt nichts Anderes, als ihn wieder in die Masse herabdrücken, heißt nichts Anderes, als das Weltbild, wie er es anschaut, zu der Schablone und Unwahrheit des alltäglichen Getriebes verflacht wissen wollen. Der Vorwurf, soweit ein Vorwurf in dem Worte Tendenz liegt, ist allein nach einer ganz anderen Seite berechtigt: wenn nämlich die Tendenz nicht aufgeht in der künstlerischen Composition, wenn sie einen Ueberschuß von Gedanken in das allein aus Anschauungen sich bildende Kunstwerk wirft und in steter Reflexionslust die organische Einheit des Ganzen wie das individuelle Leben der Charaktere vernichtet. Wo aber Tendenz und episches Schaffen sich decken, die Tendenz selbst einen organischen Bestandtheil des künstlerischen Weltbildes bildet, das in dem Haupte des Dichters aufgegangen ist, kann nur ein philisterhafter Sinn in dem Worte den Kern eines Vorwurfes finden wollen. Wie will der Dichter die Menschen unserer Zeit verstehen, wenn er sie nicht als ganze Menschen d. h. auch in ihren idealen Anschauungen auffaßt, und wie will er diese idealen Anschauungen würdigen, wenn er nicht Partei ergreift in dem Streit der Meinungen? Und warum sollen Ideen von der dichterischen Behandlung ausgeschlossen sein, welche so heftig das nationale Dasein durchfluthen, so gewaltig oft die Leidenschaften und Empfindungen des Einzelnen in Erregung setzen? Ist das aber nicht blos poetische Licenz, sondern dichterisches Recht, so ist die Forderung widersinnig, der Dichter solle Licht und Schatten gleichgemäß unter den Parteien vertheilen; sie kommt der Mahnung gleich, er solle mit seinen Augen den eigenen Rücken betrachten. An seinen Charakteren, sowohl an denen die ihm am Herzen liegen wie an denen, die ihm antipathisch sind, soll er das Gesetz des Lebens beachten; schafft er uns Menschen, so werden wir ihm nicht grollen können, daß

die einen im Sonnenschein seiner Gunst stehen und die andern nicht. Giebt er aber Reflexionen anstatt Charaktere; so besteht sein Vergehen nicht darin, daß er Gedanken hat, sondern darin, daß seine Gedanken nicht aus dem Grunde bestimmter Charaktere organisch erwachsen.

Aus dieser kurzen Ausführung geht hervor, worin der Vorwurf der Tendenz mit Recht und worin er mit Unrecht gegen die Poeten des Zeitromans der Epoche von 1830—48 geltend gemacht wird. Hauptsache waren ihnen die Gedanken, sie aber in Fleisch und Blut umzusetzen, mangelte ihnen die schöpferische Kraft; mit ihren eigenen Einfällen erstickten sie das gesonderte Leben ihrer Charaktere. Zugleich zerbrach die künstlerische Form des Romans unter den unaufhörlichen Ergüssen ihrer Alles umfassenden und Alles kritisirenden Laune. So war denn Zweierlei nothwendig geworden, um den Zeitroman wieder in das Gebiet der Poesie überzuleiten und ihm dort die hohe Stellung zu sichern, die ihm gebührte. Der Sinn der Wirklichkeit mußte in dem Maße erstarken, daß man nicht mehr sich selbst porträtirte oder seine barocken Einfälle als Menschen ausgab, und ein lebendigerer Formensinn mußte sich entwickeln, um auch den Tendenzroman zu einer künstlerischen Schöpfung zu gestalten. Und nun vollzog sich das merkwürdige und entscheidende Ereigniß, das, was in andern Romangattungen während dieser Epoche angestrebt und angebaut worden war, gleichsam seinen fruchtbaren Samen auf das lange vernachlässigte Feld des Zeitromans ausstreute und hier eine Blüthe zeitigte, die wir bis jetzt wohl als das Schönste und Vollendetste des deutschen Romans ansehen können. Nun treten die dichterischen Individualitäten hervor, die großen Namen, die dem deutschen Roman des 19. Jahrhunderts seine reichste Ausgestaltung, seinen geistigen Höhepunkt, sein eigenartigstes Gepräge, seinen Ruf und seinen Ruhm verliehen haben. Die Bauernnovelle führt in den Zeitroman den großen socialen Gegensatz des ländlichen und städtischen Lebens ein, der Landschaftsroman bietet ihm den anmuthigen, stimmungsvollen Reiz seiner Scenerie, das Genre schärft seinen Blick für die individuellen Züge des Berufs- und Klassenlebens. Alle diese Richtungen weisen auf das wirkliche Leben als den dauernden Inhalt poetischen Schaffens, alle

offenbaren einen unerschöpflichen Reichthum von Ideen und Charakteren, von Einheiten und Gegensätzen, und durch alle diese Ideen fluthet der große Strom des zeitlichen öffentlichen Lebens, in den das messende Lothblei zu senken der Zeitroman nun einmal berufen und verpflichtet ist. Wie er aus allen Nebenarten des Romans seine Kraft und Fülle gewinnt, so vereinigt er alle Halbmenschen, die in jenen zwischen Glück und Unglück herumgetrieben werden, zu Totalitäten, zu ganzen Menschen. Er setzt sie auf den Boden der Landschaft, er stellt sie in die Beschränktheit des Klassenlebens und er macht sie zugleich zu Geschöpfen der treibenden Ideen der Zeit. Das große und kleine Leben der Welt, es liegt jetzt vor uns in dem brodelnden Fluß seiner individuellen Herzensregungen und seiner bestimmenden Lebensmächte. Der Halbbruder des Dichters, wie Schiller noch den Romandichter nannte, kommt wiederum als legitimer Sproß der Muse auf die Welt, und mit der Gestaltungskraft regt sich in ihm der künstlerisch prüfende und wägende Blick, der alle Theile zu einem Ganzen und das Ganze nach seinen Theilen ordnet; die strenge Grenze des Maßes handhabt er mit der Sicherheit des Architekten und die zarte Linie der Form trifft er so kunstvoll wie der Meißel des Bildhauers. Vollendet freilich ist Nichts in der Welt und der Tribut menschlicher und künstlicher Schwäche, den alle Söhne der Muse der Endlichkeit zollen müssen, wie sollte er auf diesem so schwierigen, die Theilnahme des Schaffenden stetig aus seinem Kreise ablenkenden Gebiet des Romans vermißt werden?

Diese Wandlung im Zeitroman vollzog sich unter dem Druck einer politischen Umkehr, welche die kühnsten und phantastischsten Geister Bescheidung in ihren Wünschen und Hoffnungen lehrte. Es wurde im vorigen Kapitel ausgeführt, wie der Roman unmittelbar nach dem verhängnißvollen Jahr 1848 plötzlich eine kühle Objectivität gegenüber allen jenen Ideen zeigte, in welchen die vergangene Epoche geschwelgt hatte. Aber die dumpfe Resignation, welche alle Gemüther erfüllte, die diesen Umschlag erlebt, war nicht die Stimmung des Greisenalters, das mit dem Leben und den Idealen abgeschlossen hat, es war nicht viel mehr als jene Melancholie des Jünglings bei Beginn seiner Mannesjahre, was wie ein nebeliges Gewölk auf das

deutsche Nationalleben sich herabsenkte. Die Zeit ging vorwärts auch in den Tagen der Reaction, selbst die Generation der problematischen Charaktere mußte sich entweder zu den Pflichten des gewöhnlichen Lebens bescheiden oder eine neue Stellung zu den Forderungen des Ideals gewinnen. Sie lernte in jenen den Reiz der einst so verhaßten Alltäglichkeit kennen und in dieser faßte sie sicherer und bestimmter den Inhalt des geistigen Lebens, als ihre im Wesentlichen bisher doch rein ästhetische Anschauung es vermocht hatte. Dort stieß sie überrascht auf ein Volk, das noch tüchtig in seiner Arbeit und originell in seinem Denken und Fühlen war, hier brauchte der alte Ruf nach freiheitlicher Entwicklung nicht zu verstummen, jeder Tag trug ihn in einer neuen und bestimmteren Fassung immer wieder auf den Markt der Oeffentlichkeit, so sehr auch die Zustände und die Menschen sich änderten.

Im Lichte der Geschichte sehen wir in den Jahren 1860—70 eine der größten Geschichtsperioden der Welt. Wer in die Romanliteratur des Abschnittes von 1848—70 blickt als gewöhnlicher Leser, dem das stoffliche Interesse das ausschlaggebende ist, wird vielleicht zu der Ansicht geneigt sein, daß Nichts in denselben diese große Zeit erkennen lasse. Er wird nach Typen suchen, die denen entsprechen, welchen das deutsche Reich seinen Aufbau verdankt, und er wird sie nicht zu finden glauben. Allein nur der gewöhnliche Leser kann in diesem Falle irren, ein Anderer findet sie sicherlich. Er spürt in diesen Werken die große Erregung einer lebendigen, tüchtigen Volkskraft, die nach Verwirklichung ihrer Ideale ringt und nur nach dem Wegweiser umschaut, der ihm den Weg zu diesem Ziele deutet. Hier in diesen Volkselementen hat er die Kärrner, die freudig und opferwillig Steine und Sand herbeitrugen, als der große Bau begonnen ward. Aber auch nach jenen Typen wird er blicken, die, vorherrschend, ihren gewaltigen Plan dem dunklen Trieb der Volksseele unterlegten, und da das Herz ihm in warmer und froher Dankbarkeit für diese Männer schlägt, so wird er kaum mit den Spuren und Andeutungen zufrieden sein, die in diesen Werken von ihnen auftauchen. Er wird Verzerrungen sehen, wo liebevolle Verehrung ihm ein reines und schönes Bild geliefert hat, und dem Zwist und Kampf jener Tage entfremdet, gegen den

Dichter ungerecht und undankbar sein. Er wird meinen, daß der Dichter irrte, vielleicht sogar absichtlich irrte, und sich nicht sagen, was nur die Geschichte sagt, daß auch Andere als die Dichter fehlen können und daß dort eine tiefe, innere Gemeinschaft des Geistes- und Gemüthslebens vorhanden gewesen sein muß, wo trotz aller Irrwege so Großes gemeinsam erreicht wurde. Am meisten überrascht wird er sein, daß in der Literatur der Typus, den er vielleicht am höchsten verehrt, sich grade aus demjenigen entwickelt hat, über welchen er am geringschätzigsten urtheilen mag. Der „heroische Charakter“ ist den Romandichtern dieser Epoche nur die Weiterentwicklung der „problematischen Natur“: das Maß der Subjectivität überschreitet hier wie dort die gebührende Schranke, nur daß, was in der „problematischen Natur“ Zerrissenheit, in der „heroischen“ Willkür ist. Beide setzen sich über die Bedingungen des Lebens hinweg, beide verachten es und spotten seiner, der Eine kraft seiner phantastischen Sinnesrichtung, der Andere kraft seines trotzigen Willens. Spiel ist beiden das Dasein, dem Einen, weil er nichts bewältigt, dem Andern, weil er Alles bewältigen zu können glaubt. Beide sind Figuren, welche der ethische Idealismus des Romandichters nicht mehr in Einklang zu bringen weiß mit den Anforderungen des modernen Lebens und welche beide er daher an diesen scheitern läßt. In welcher Weise, wird die Betrachtung der einzelnen Dichter ergeben, denen wir uns jetzt zuwenden in der Reihenfolge, wie sie durch die Werke derselben bestimmt wird.

---

3. Karl Gutzkow.

Die eigenthümliche Mischung von Resignation und zweifelnder Hoffnung, welche die Gemüther zu Beginn dieser Epoche bebeherrschte, trat am lebhaftesten in den beiden großen Romanwerken Gutzkows hervor. Nach seinen ersten Romanen hatte sich Gutzkow fast auf ein Jahrzehnt der Bühne und dem Drama gewidmet, nun wandte er sich plötzlich, auch von den Erfolgen dieser Thätigkeit unbefriedigt, mit der Geschmeidigkeit seines

Naturells zu dem Gebiet zurück, wo die ersten Schößlinge seines literarischen Ruhmes einst aufgegangen waren. Künstlerische Pläne verschlangen sich bei ihm mit politischen und socialen Ideen und dazu gesellte sich der heiße Drang seines Ehrgeizes, überall die Führerschaft zu gewinnen, dem Jahrhundert immer wieder das Losungswort zu geben. Indem er sich einen „Missionär der Freiheit und des Glaubens“ nannte, schrieb er in der Zeit von 1850—60 jene beiden Romane, die zu den merkwürdigsten Schöpfungen unserer Literatur gehören und die so verschiedenartig beurtheilt worden sind. Billigte man ihre Ziele und Absichten, so schienen sie epochemachend, hielt man sich allein an die künstlerischen Fähigkeiten des Autors, so rückten sie schon weit in die zweite Ordnung unseres Genres, und war man mit den Tendenzen nicht einverstanden, so brach man rücksichtslos über Dichter und Roman den Stab.

Dem charakteristischen Zuge der jungdeutschen Schule, die mit jedem Buch gleichsam die Weltschöpfung von Neuem begann, blieb Gutzkow auch diesmal getreu. Er wollte den Roman, wie er sich bisher gestaltet hatte, von außen und von innen reformiren, er wollte ihm eine neue Technik geben und zugleich eine höhere Aufgabe. Nachdem man lange den „alten Roman des Nacheinander“ gekannt hatte, entdeckte er den neuen des „Nebeneinander“ und mit der Begeisterung des Columbus, der in der neuen Welt glücklich gelandet ist, sprach er davon, daß die Menschheit wieder aus der Poesie den Glauben an die göttliche Weltordnung zurückgewinnen könnte. Der Roman sollte Einigungs- und Sammelpunkt werden für alle Bestrebungen, welche das Herz der Menschheit erfüllen, hier sollte sich der Geist der Zukunft ansiedeln und das Geschlecht der Gegenwart warnen und ermuthigen. Idealer und erhebender ist wohl kaum der Inhalt des Romans aufgefaßt worden und wie dieser Inhalt an Tiefe und Größe, so sollte der neue Roman auch an Umfang alles Vorangegangene hinter sich zurücklassen, indem er alle Kreise des Lebens, die ganze Vielseitigkeit der Wirklichkeit in sich schloß.

Dieser Hinblick auf die Wirklichkeit — und das ist als bedeutsames Symptom des Wirklichkeitssinnes zu betonen — ist überhaupt der Anlaß, aus welchem Gutzkows Theorie vom

„Roman des Nebeneinander" entstand. Er wollte das alte Verhältniß von Romanbild und Weltbild einer Revision unterziehen, um das eine dem andern stärker anzunähern. Das Leben und die Poesie sollten nicht mehr durch jene gekünstelte Absichtlichkeit geschieden sein, welche im Roman die Effecte an einem Punkt zusammendrängt, während das Leben sie über Zeit und Raum verstreut. Alle Voraussetzungen der Lüge, aus denen das Gewebe des Romans sich mehr oder minder zusammensetzt, sollten aufgelöst werden: der Roman spiegelte fortan das Leben selbst wieder, freilich nicht in dem zusammenhangslosen Durcheinander seiner Realität, sondern in jener ideellen Einheit, die es in der Betrachtung des denkenden Beobachters hat. Als eine Reihe concentrischer Ringe breitet sich das neue Romanbild vor uns aus; hoch über seinem Mittelpunkt steht das Auge des Dichters, es überblickt und überwacht Alles, es sieht, wie die einzelnen Kreise auf einander einwirken, wie die Ströme des geistigen Lebens sie durchdringen, in ihnen sich kreuzen und entgegenwirken, eine irdische Komödie im großen Sinne Dantes.

Zweifellos hat Gutzkow damit das Wesen des großen Zeitromans richtig erkannt. Was er in der Vorrede zu den „Rittern des Geistes" formulirte, kann als abgezogen von manchem hervorragenden Romanwerk gelten, wie überhaupt die „Ritter vom Geiste" unverkennbare Vorbilder haben. Nur der etwas spielende Begriff des „Nebeneinander" hat sich für den Dichter verhängnißvoll erwiesen: so groß die Intention, so mißlungen ist die künstlerische Ausführung seiner beiden großen Romane. Gutzkow hat in der That es nicht vermocht, das „Nebeneinander" von dem „Durcheinander" zu scheiden; er hat dem Nebeneinander eine Auslegung gegeben, welche die epische Form des Romans zuletzt vollkommen zersprengt. Seine Romane haben keinen Mittelpunkt: indem er anstatt eines Helden eine ganze Reihe einführte, verlor er den festen Standpunkt der Betrachtung, löste er den Roman in ein Bündel von Romanen auf, die durcheinander geworfen scheinen, indem sie sich nur äußerlich gegenseitig berühren. Die Erzählung bewegt sich überaus schwerfällig, überall sind Wiederholungen nothwendig, wichtige Ereignisse erscheinen nur in der „wiederstrahlten Beleuchtung der Nacherzählung" durch dritte Personen, dann muß der Autor

nachhelfen und ausführliche Excurse einschalten. Hier erzählt er in Bänden die Ereignisse weniger Tage und dort überspringt er im Fluge den Wechsel von Wochen und Monaten. Dieser Widerspruch zwischen glänzender Theorie und zerfahrener Composition erklärt sich, wenn man die Vorbilder ins Auge faßt, deren Einwirkung Gutzkow sich nicht entziehen konnte. Die großen Romane der Engländer und Franzosen, besonders die Eugen Sues haben in der Technik, und in dieser nicht allein, seine Phantasie bestimmt: sie an Wirkung zu erreichen, wenn nicht zu übertreffen, war sein Ehrgeiz. Aber der große Apparat war für seine feinfühlige Hand zu schwerfällig: er war auf Spannung und Sensation eingerichtet und sollte nun zu einer idealen Einwirkung auf die Geister dienen. Der Dichter empfand das Mißverhältniß selbst und bemühte sich, den Apparat so viel wie möglich unter der Romantik seiner Charaktere, unter den üppigen Ranken seiner Ideen zu verbergen; dafür war er gezwungen, den ersten und schönsten Reiz epischer Dichtung, den der Erzählung, zu opfern.

Nimmt man die Handlung der „Ritter vom Geist" nach ihren äußerlichen Daten, so ergeben sich die krassen Effekte eines französischen rohen Sensationsromans. Ein ganzes Knäuel von Familiengeschichten wird durcheinander gewirrt. Eine Fürstin hat ihrem Gatten einen Bastard als Sohn untergeschoben; eine andere Aristokratin läßt sich mit einem angeblichen Baron ein, der in Wahrheit ein Falschmünzer ist und als solcher auf höchst romantische Weise aus dem Gefängniß entflieht. Der illegitime Sprößling dieses Verhältnisses wird, unbekannt mit seinen Eltern, im Hause eines Justizraths erzogen. Der Sohn der Fürstin entwischt aus einem Genfer Pensionat und lebt in Paris als einfacher Arbeiter; nach dem Tode seiner Mutter kehrt er heim, will in Handwerksburschentracht aus dem Schloß seiner Mutter ein Bild stehlen, welches wichtige Familienpapiere enthält, wird dabei ertappt und in den Thurm geworfen. Später wird dieser Romantiker conservativ und der erste Minister des Staates. Der andere Bastard verliebt sich in die schöne Tochter seines Pflegevaters, und man jagt den Findling, der zudem ein Nachtwandler ist, aus dem Hause. Die Väter dieser beiden unehelichen Söhne kehren nach langen Jahren aus Amerika in die

Heimath zurück, um ihre Kinder zu suchen. Auch hierbei geht es nicht ohne romantische Verwechselungen ab, ehe die berühmten Erkennungsscenen auf eben so romantische Weise erfolgen. Ein anderer Stoff: Zwei Brüder führen einen Proceß um eine Erbschaft des alten Templerordens, in einem alten Schrein findet sich die Urkunde, welche ihre Ansprüche bestätigt, allein man stiehlt ihnen durch listigen Betrug diesen Schrein. Die Jagd nach seinem Verbleib, wo und wie er verschwunden sein mag, ist überaus abenteuerlich. Als er schließlich seinem Herrn wieder zugestellt und der Proceß gewonnen ist, sitzt einer der Erben dieser Million im Kerker. Seine Freunde entführen ihn aus demselben. Auf der Flucht trägt der nachtwandelnde Bastard den Schrein, in einem Wirthshaus aber kommt Feuer aus, in welchem Träger und Schrein verbrennen u. s. w. Dieses Chaos von sensationellen Ereignissen, hätte Eugen Sues Feder zu einem Roman veranlaßt, der die Phantasie des Lesers durch unaufhörliche Effecte peitschte, bei Gutzkow gehört Geduld und Aufmerksamkeit dazu, den hin- und herschießenden Fäden zu folgen, und nicht selten ermüdet Beides. Die Handlung macht ebenso wenig den Reiz wie den Vorzug der „Ritter vom Geist" aus, und untersucht man die psychologische Begründung einzelner Vorgänge, so treten die gezwungenen Uebergänge doppelt unangenehm hervor, denn die Helden thun bisweilen das Gegentheil von dem, was man nach den Regeln der Logik von ihnen erwarten konnte. Aber Nichts wäre unangemessener, als unter diesem Gesichtspunkte ein Werk wie die „Ritter vom Geist" würdigen zu wollen, wie es z. B. Julian Schmidt gethan hat. Die Bedeutung dieses Romans entdeckt man erst durch eine andere Betrachtungsart, welche den äußeren Apparat vollkommen zurücktreten läßt. Erhebt man sich selbst zu einer gewissen Höhe, so liegt es wie heller Tag auf denselben Partien, wo erst die unklaren, phantastischen Schatten überlebter Romantik sich zeigten. „Da liegt die ganze Welt. Da ist die Zeit wie ein ausgespanntes Buch! Da begegnen sich Könige und Bettler! Die Menschen, die zu der erzählten Geschichte gehören und die, welche ihr nur eine wiederstrahlte Beleuchtung geben. Der Stumme redet nun auch, der Abwesende spielt nun auch mit. Das, was der Dichter sagen, schildern will, ist oft nur das, was zwischen

zween seiner Schilderungen als ein Drittes, dem Hörer Fühlbares, in Gott Ruhendes in der Mitte liegt. Nun fällt die Willkühr der Erfindung fort. Kein Abschnitt des Lebens mehr, der ganze runde, volle Kreis liegt vor uns; der Dichter baut eine Welt und stellt ihre Beleuchtung der Wirklichkeit gegenüber".

Wie nun zeigt sich diese Welt? Als die Pyramide eines Staates, bei der die stärkste Beleuchtung auf den Mittelbau fällt. Wir sehen, wie die Reaction in Staat und Kirche eingezogen ist. Die Romantik erlebt eine zweite christlich-sociale Nachblüthe. In den Hofkreisen liebt man, seitdem der junge König die Regierung ergriffen, das Dämmerige und Romantische und schließt die Augen vor der heraufgrollenden socialen Gefahr. Die alte Generation macht entweder die Mode mit, indem ihre bequeme Philosophie ihr den ungestörten Lebensgenuß zur Pflicht macht, wie Justizrath Schlurck — oder sie verbringt voll rechtlicher Ehrlichkeit ihre Tage unter den Wunderlichkeiten einer einsiedlerischen Beschaulichkeit, wie Dagobert von Hardenberg. Die Frauen dieser besseren gesellschaftlichen Kreise arbeiten ihrerseits an der „Restauration" im Neubund, der die loyalen Seelen für das erschütterte Königthum wieder einfangen will, oder sie frondiren wie Pauline von Hardenberg, da sie vergebens intriguiren, am Hofe in den „kleinen Zirkeln" eine Rolle zu spielen. Dagobert und Pauline von Hardenberg sowie Schlurck sind Typen, deren Charakteristik überaus geistvoll ist. Sie vertreten zwei literarische Epochen: der alte Dagobert das Zeitalter Kants und Mozarts, Schlurck den cynischen Atheismus und die witzige Ironie Heines, Pauline die unverstandene, geniale Frau der Jungdeutschen. In diesen beiden letzteren Figuren erkennt man den Fortschritt der Gutzkowschen Lebensanschauung; sie hatte sich bereits ihrer eigenen Jugend gegenüber zu einer gewissen Objectivität erhoben. Da ist ferner Melanie Schlurck, die echte Tochter ihres Vaters, des Justizraths, dessen Witz bei ihr Geist und Koketterie geworden, sie schillert zwischen Wahrhaftigkeit und Falschheit und ist doch eines wahren Gefühls fähig, wenn sie auch ihren Ehrgeiz zum Berather nimmt und auf nicht ganz zweifellose Weise Fürstin wird. Das christlich-religiöse Element im Sinne der Kirche vertritt der pietistische Probst, das Schöngeistige dieser zeitgemäßen Romantik der Pfarrer Guido Stromer,

der mit seiner ästhetischen Weltanschauung allen politischen Fragen beizukommen und in allen Sätteln gerecht zu werden versteht, ein moralischer Lump, doch nicht ohne Sinnlichkeit und Leidenschaft. Jede dieser Figuren ist so von dem Geiste ihrer Zeit gefärbt, so auf seinem Boden erwachsen, daß sie täuschend wie ein gelungenes Portrait der Wirklichkeit sich ausnimmt.

Aus der Zahl der „Ritter vom Geist“ ragen zwei Charaktere besonders hervor, Fürst Egon und Dankmar Wildungen, zwei Idealfiguren des Dichters, in denen seine eigene Subjectivität am stärksten hervorbricht. Fürst Egon scheint zu großen Thaten berufen, wenn der Leser seine Bekanntschaft macht. Er hat in Paris als Arbeiter gelebt und die sociale Frage studirt, er will sie, wie es scheint, auf ziemlich originelle Weise lösen. Er tritt für den „Schutz der Arbeit“ ein, nicht der Arbeit überhaupt, sondern der körperlichen Thätigkeit, da es zu viel Geistesarbeiter und zu wenig Handarbeiter gäbe — für ihn der Grundfehler des modernen Staates, denn die übrigen Stände sind gegenüber dem arbeitenden nur dienend. Der Staat muß sich nach seiner Meinung des Arbeiters und seiner Angehörigen annehmen. Das klingt modern, ist jedoch nicht so gemeint. Der junge Fürst macht wenigstens keinen Versuch, als er später in das Ministerium berufen wird, seine Ideen zu verwirklichen. Er läßt sich von der ultraconservativen Partei ins Schlepptau nehmen und regiert in deren Sinne. Die Kammer behandelt er mit Phrasen, seine früheren Freunde mit Kälte und Verfolgungen, und, nachdem er seine Rolle ausgespielt hat, muß er, ein enttäuschter, müder Geist, sich in das Privatleben zurückziehen. Einen andern Weg, der Zeit zu helfen, schlägt Gutzkows zweiter Hauptheld, Dankmar Wildungen ein. Wie Egon Socialist, ist er Demokrat, sein Glaubenssatz lautet dahin, daß der Adel seines Vorrechts sich begeben, der Begriff der Gewalt in die Souveränität des Volkes gelegt werden müsse. Da an die Verwirklichung dieser Idee nicht zu denken ist, so kommt er durch die eigenthümliche Erbschaft des Templerordens, um die er processiren muß, auf einen merkwürdigen Plan. Dies Zeitalter, sagt er sich, ist unklar und ohne Ziel, die Einzigen, die wissen, was sie wollen, sind die Jesuiten und die Freimaurer. Wenn jene die Menschheit in Fesseln schlagen wollen, so suchen diese sie davon zu befreien, aber

das Ziel, das ihnen vorschwebt, die Humanität, ist zu allgemein und zu entfernt, um hier zu genügen. Es ist auch nicht so sehr nöthig, eine neue Ordnung zu schaffen, als auf eine solche vorzubereiten. Jetzt kämpfe man mit dem Geist nur gegen den Geist. „Wohlan!“ ruft Dankmar aus, „So stifte man einen neuen Bund des allgemeinen Menschengeistes gegen den Mißbrauch der physischen Gewalt. Wo seh' ich nicht die physische Gewalt? Ueberall! Das Recht des Besitzes soll das Recht des Eigenthums sein. Der Eine bewaffnet sich mit stehenden Heeren, der Andere mit der Brandfackel des Aufruhrs“. Beides muß zurückgewiesen werden, dafür giebt es „eine kleine Leiter von Begriffen, die so einfach, so tief in der Menschenbrust begründet sind, daß sie die einfachste Intelligenz erklimmen kann. Auf diese Begriffe hin reiche sich die Menschheit die Hand, beschwöre sie und erkläre feierlich, auf diesen Schwur hin nur noch leben und sterben zu wollen. Ein solcher Bund des Geistes nur noch 50 Jahre in Wirksamkeit und die Streitfragen werden vereinfacht, die alten, wie Schlinggewächs wuchernden Unbilden werden von selbst verdorrt und zusammengefallen sein“.

Diese Idee entwickelt Dankmar noch ausführlicher in einem Freundeskreise, dessen Beschaffenheit die Vermuthung ausschließt, daß der neue Bund sich mit dem Begriff einer politischen Partei deckt. Da ist Louis Armand, ein Freund des Fürsten Egon, ein einfacher Arbeiter, welcher für den französischen Socialismus schwärmt, der Maler Leidenfrost, dessen Hoffnung allein sich auf die Revolution gründet, der pessimistische Major Werdeck, der dem alten Staate treu anhängt, obwohl sein Inneres den Institutionen desselben widerstrebt — sie alle, so verschieden in ihrer Berufsstellung, ihrer Bildung und ihrer politischen Tendenzen, werden doch Mitglieder des neuen Bundes, Ritter vom Geist.

„Die Ritter vom Geist“, sagt Dankmar in der Weihrede, „sind die neuen Templer. Sie haben den Tempel zu schützen und zu bewachen, den die Menschheit zu Ehren Gottes auf Erden zu erbauen hat. Ihre Waffe ist der Geist. Der Geist als Lehre ist die Wissenschaft, der Geist als Glaube ist die Gesinnung. . . . Man binde sich auf den Glauben unserer Freiheit, auf den Glauben des Geistes, auf die gleiche Gesinnung“. Dieser Bund soll den Kampf der Zeit nicht aufheben, aber abkürzen, er trägt

im Schilde das Losungswort: Vernichtung des Alten, Ueberlebten. So will er den neuen Tempel gründen, dessen Fundament die freie Presse und dessen Kuppel das Recht der Arbeit ist.

In unsern Tagen wird man geneigt sein, die Gleichheit der Gesinnung eben in die Gleichheit der Grundsätze zu setzen. Was Gutzkow dagegen anstrebt, ist eine Einigung aller Oppositionsparteien zu einer Abkehr von dem reactionären Staate der Zeit, der nach seiner Ueberzeugung schon zusammenbrechen mußte, wenn die „Ritter vom Geist“ die öffentlichen Angelegenheiten denen allein überließen, welche bisher den „Geist“ für ihre Tendenzen mißbraucht hatten. Es ist Niemand anders als Egon, der Minister und Führer der monarchisch-reactionären Parteien, welcher am Schluß des Werkes diese Ansicht ausspricht, als er von seiner Laufbahn und von seinen alten Freunden scheidet. So wenig positiv die Ideen dieses Romans sind, so haben sie doch unleugbar in jener unklaren, resignirten Zeit eine große Wirkung ausgeübt. Auch sie sind ja in Wahrheit nur der Ausfluß einer resignirten Stimmung, die kein Heil mehr darin sieht, an den Aufgaben des öffentlichen Lebens zu wirken, auch sie sind der Versuch, aus den Wirren und der Unklarheit des Tages die Gemüther zu einer inneren Sammlung zurückzuführen und auf wenige Grundbegriffe das zerfahrene Parteileben von Neuem zu vereinigen. In den „Rittern vom Geist“ wurde mit schmetternder Fanfare allen freiheitstrebenden Geistern das Signal zum Rückzug gegeben, aber das Signal war zugleich für sie auch das Zeichen zum Sammeln in einer neuen geschlossenen Colonne. Darin wurzelt die geschichtliche Bedeutung dieses Romans, dessen Schwächen leider so groß sind, daß man leicht seine glänzenden Vorzüge darüber verkannt hat.

Noch bleibt in diesem Roman ein dritter Kreis von Gestalten. Die Basis der staatlichen Pyramide bildet das Volk, d. h. jene Schichten der unteren Stände, die auf Tagesarbeit und Tageslohn angewiesen sind. Die Kapitel, die der Dichter ihm widmete, verrathen am meisten den Einfluß der socialistischen Romane Sues. Aber so demokratisch seine Gesinnung war, den „Ritter vom Geist“ trennte doch immer noch eine Scheidewand von der Menge. Alle Eigenschaften, die Gutzkow dem Volke zuschreibt, weist ein Typus auf, welcher zu den gelungensten des

ganzen Romans zählt. In dem Nachtwandler Hackert ist „das schwankende, unreife, halbfertige, oft großartige, dann wieder kleinliche, bald poetische, bald prosaische, nachtwandelnde, ahnungsvolle und am Tage geistig verschlafene Volk" gleichsam verkörpert und diese Charakteristik übertrifft bei Weitem die etwas rührselige Zeichnung der Arbeiter und Arbeitermädchen in dem Roman.

Als ein „Missionär der Freiheit und des Glaubens" hatte sich Gutzkow in der Vorrede dieses neunbändigen Werkes bezeichnet und diesen Ehrentitel, den er sich selber zulegte, wird auch die geschichtliche Betrachtung ihm nicht rauben können. Als Roman umfassen die „Ritter vom Geist" ein Weltbild, wie es so eigenartig nur in Goethes „Wilhelm Meister", in Immermanns „Epigonen" entrollt worden war. Aber die bewegenden Mächte des Jahrhunderts treten bei ihm doch in schärferer und bestimmterer Gestalt hervor. Der Dichter erhebt seine Stimme, der Bildung seiner Zeit ihr Recht zu verkünden, und mit der ausgestreckten Rechten deutet er auf das Loos der Armen und Unterdrückten. Die künstlerische Ausführung ist gescheitert an dem ungeheuerlichen Roman-Apparat, den er in seinem Werk in Bewegung setzte, die socialen und politischen Ideen, welche er entwickelte als Programm der Zukunft, sind unklar und nicht frei von Phrase — und dennoch möchten wir dieses Werk nicht in unserer Literatur missen, das ein gedrücktes, innerlich noch nicht zur Reife gekommenes Zeitalter so unter den Gesichtspunkten eines geistvollen und beobachtungsreichen Schriftstellers wiederspiegelt. Neben socialen und politischen Fragen hatte Gutzkow in den „Rittern vom Geist" auch die kirchlichen gestreift und in der Charakteristik des Jesuiten Rafflard auf die Conflicte zwischen Staat und Kirche hingewiesen, welche durch die Anmaßung des Papstthums von Neuem heraufbeschworen worden waren. Gerade in religiösen Fragen stand Gutzkow am meisten auf dem Boden der Erfahrung und zwar der eigenen, inneren Erfahrung, die für einen Jeden zu einem begründeten Urtheil über Glaubens- und Gewissensangelegenheiten ausreicht, während in politischen Dingen die reine Doktrin die Lehren der rauhen Thatsächlichkeit nicht ersetzen kann.

Das kirchliche Leben und die Gefahren für den Einzelnen und die Gesammtheit zu schildern, welche die weltbeherrschende

Macht des Katholicismus in sich birgt, war das zweite große Thema Gutzkows. Als der erste Band des „Zauberers von Rom“ (1858—61, 9 Bde.) erschien, war in Italien zum Schmerz aller Patrioten die Restauration des Papstthums erfolgt, die römische katholische Kirche hatte in dem Abschluß des Konkordats mit Oesterreich einen neuen großen Triumph errungen (1855); Frankreichs Politik, so zweideutig sie war, schien die weltlichen Interessen des heiligen Vaters Pius IX. durch seine Bayonette stützen und sichern zu wollen. Der „große Zauberer“ suchte wieder die Welt zu bändigen. Liest man die Vorrede des Romans, so staunt man über die großen und glänzenden Gesichtspunkte, welche der Dichter aufstellt. Er sieht, wie der alte Ghibellinen- und Welfenstreit fortwährend zu einer neuen Entscheidung drängt, nicht im Kampf der Theologie, sondern der Völker: früher oder später wird die Stunde da sein, in der es offenbar wird, ob „die Welt den Slaven, Celto-Romanen oder Germanen gehört“. Mit seiner Dichtung tritt er in den Kampf der Zeit: er will ermahnen, warnen, ermuntern, die Gefahren einer trügerischen Lockung, den „lieblichen Ton der Pfeife des Vogelstellers“ auch in dem Busche nachweisen, „wo nicht Orangen, sondern Tannenzapfen reifen“. Der Verrath im eigenen deutschen Heerlager soll aufgedeckt, der tausendjährige germanische Siegesstolz entflammt werden, und zuletzt will die Dichtung „einem großen sehnsüchtigen, auch von ihr heilig gehaltenen Hang und Drang der christlichen Völker würdigere Ziele zeigen, als sie sich bisher in der fernen Fata Morgana spiegelten“. Große, schöne Gedanken, welche die Phantasie begeistern, den Muth entflammen könnten, wenn sie in einem epischen Fresko-Gemälde sich verkörperten mit der Anschaulichkeit, welche der Pinsel des Malers besitzt! Auch diesmal ist der Dichter leider großartiger in seinen Tendenzen als in seiner Ausführung geblieben.

Gutzkow ist im „Zauberer von Rom“ noch weniger Erzähler als in „den Rittern vom Geist“. Auch dieser zweite Roman schöpft seine Verwicklungen aus Familiengeschichten, deren verfängliche Einzelheiten drohend aus der Vergangenheit ihre dunklen Schatten in das Leben der Hauptpersonen werfen. Die Grundsätze der Composition sind die alten des „Nebenein-

ander", welche anstatt die Spannung zu erhöhen, sie zerreißen, oft das Nebensächliche ausführlich, das Wichtige oberflächlich behandeln, durch Wiederholungen ermüden und doch trotz aller Rückblicke, Andeutungen und Hinweise das Romanbild mehr verwirren als klären. „Die Ritter vom Geist" zu analysiren, ist ein Kunststück, eine genaue Inhaltsangabe des „Zauberer von Rom" schier eine Unmöglichkeit, da der Romanapparat hier durch ein noch stärkeres Personal in Bewegung gesetzt wird.

Aus den dunklen Punkten in der Vergangenheit zweier Familien erwachsen die Hauptconflicte. Der Kronsyndikus von Wittekind ein wüster, lebenstoller Junker der rothen Erde, hat sich mit einer Sängerin vermählt, um sie zu besitzen. Allerdings war die Trauung nur Komödie; als sie ihm einen Sohn geboren, verstößt er sie, worauf sie nach einer abenteuerlichen Laufbahn Herzogin von Amarilles wird. Das Zusammentreffen von Mutter und Sohn, der unter einem ganz anderen Namen als dem des Kronsyndikus aufwächst, bildet eine effectvolle Zuspitzung der eigentlichen Handlung. Der Kronsyndikus versucht später die Frau des Deichgrafen Klingsohr zu verführen und erschlägt ihren Gatten. Wie um diese That zu sühnen, nimmt er sich des jungen Klingsohr an, den er — wiederum in Folge einer sehr romantischen Verführungsgeschichte — zuerst als seinen wirklichen Sohn betrachtet. Der junge Klingsohr erschießt ihm dafür den eigenen Sohn im Duell, macht einen Haufen phantastischer Streiche, wird zuletzt Mönch und stirbt in Rom an der Hektik, der Cigarre und dem Orvieto. Nicht minder romantisch ist der zweite Stoff. Friedrich von Asselyn entdeckt zwischen seiner Frau und seinem Freunde ein Liebesverhältniß; großmüthig will er ihrem Glücke nicht im Wege stehen. Aber die katholische Kirche kennt keine Lösung einer rechtlich eingesegneten Ehe, Friedrich von Asselyn greift daher zu einem seltsamen Mittel. Plötzlich kommt die Nachricht, daß er bei einer Alpenfahrt verunglückt sei, man findet im Gebirge seine Kleidung und seine Papiere, ein Leichnam wird als der seine begraben. Die Wittwe heirathet den Freund, Friedrichs einziger Sohn Bonaventura wird darauf Mönch. Der Vater hat sich in Italien in eine stille, einsame Gegend zurückgezogen, wo er mit den Waldenser Lehren bekannt wird, und ergriffen von den-

selben, wirkt er als Prediger einer Waldenser Gemeinde im Silaswalde. Das Gericht der römischen Kirche wirft den Ketzer in den Kerker. Bonaventura, sein Sohn, ist inzwischen zu hohen kirchlichen Ehren, zum Rang eines Cardinals emporgestiegen; als solcher tritt er dem Vater, von dessen Schicksal auch ihm bereits Kunde geworden, entgegen, und sie beide feiern ein erschütterndes Wiedersehen. So die Hauptmomente der Erfindung, in denen die Hauptmomente der Handlung und des Romans zu suchen ein Mißgriff wäre. Wer durch eine derartige Analyse dem Roman gerecht werden will, sammelt ein Bündel Unwahrscheinlichkeiten logischer und psychologischer Art. Man muß durch die Beete wandeln, in denen der Dichter gesäet hat, und es ist auch eine dichterische reiche Saat, die dort aufgegangen ist. Vor allem hat Gutzkow in diesem Roman von Neuem den Beweis einer glänzenden Charakterisirungskunst gegeben. Der Roman gewinnt eine andere Gestalt, wenn wir von der Hand des Dichters selbst das große Bild uns entrollen lassen, welches ihm im Geiste als Verkörperung seiner Ideen vorschwebte. In den ersten Bänden scheint es, als folge Gutzkow dem Beispiel Thackerays in „Vanity Fair“, wo um einen einzigen weiblichen Charakter eine bewegte Handlung mit mancherlei Figuren sich schlingt. Die Heldin trägt den Namen Lucinde, einen echt jungdeutschen Namen, und echt jungdeutsch ist auch der Charakter dieser weiblichen Natur, welcher der Emporgang vom Dienstmädchen bis zur römischen Gräfin gelingt. Kühl von Blut wie der Salamander, ist sie gewandt und flink wie die Eidechse; alle Männerherzen neigen sich ihr, und sie weiß sich allen, die sich ihr neigen, zu entwinden. Der Reihe nach werden uns diese Liebhaber vorgestellt: der verrückte Kammerherr, der Sohn des Kronsyndikus, dann der junge Klingsohr, diese phantastische, zerrissene Seele, der jungdeutschesten eine, die sich in den grotesken Sprüngen einer junghegelianischen Logik bewegt, ferner der Prokurator Nück u. s. w. Jungfräulich aus Kälte, nicht aus Tugend möchte sie sich Einem hingeben, der sie jedoch zurückweist: Bonaventura von Asselyn, für den sie am Tage seiner geistlichen Einkleidung in Leidenschaft entbrannt ist. In die verworrensten Verhältnisse dringt sie ein, ihre Schönheit und ihr Verstand beherrschen die Menschen; sie ist bisweilen gemein, doch nie geradezu

schlecht. Allein sie hat keine moralischen Ueberzeugungen; sie wird Katholikin, ja eins der gefährlichsten Werkzeuge der katholischen Propaganda, nicht aus Frömmigkeit oder gar Fanatismus, sondern allein um eine Rolle zu spielen. Und diese Rolle spielt sie im kleinsten wie im größten Kreise mit einer fabelhaften Sicherheit, mit einer Schlauheit des Geistes und einer herben Anmuth, die Alles bezaubert und hinreißt. Ganz Verstandesnatur, umzittert sie doch ein gewisses dämonisches Zwielicht, das auch tiefere Empfindungen durchleuchtet; man möchte nicht glauben, daß ein rein in dem Verstande wurzelnder Charakter einer einzigen Leidenschaft fähig ist, und doch wagt man nicht, die Wahrscheinlichkeit zu bestreiten. Die Lucinde ist vielleicht der ausgezeichnetste Frauencharakter, welcher Gutzkow gelungen: auch er ist ein Typus der jungdeutschen Schule, aber der Dichter steht ihm objectiv gegenüber und verweigert ihm die Aureole seiner früheren Frauengestalten.

Mit Lucinde verglichen, ist Bonaventura von Asselyn eine ungemein sympathische Figur. In ihm hat der Dichter den schwersten Anschlag gegen die katholische Kirche gerichtet. Der junge Geistliche wird in alle jene Seelenkämpfe hineingeworfen, welche der Widerspruch der katholischen Lehre mit der natürlichen Welt in jeder sensiblen Natur erzeugt. Er liebt und muß hoffnungslos seine Liebe für immer in sich begraben; die Verführung naht sich ihm stürmisch in Lucindens bezaubernder Gestalt und er widersteht gleich dem heiligen Antonius. Aber noch mehr: die Lehre der Kirche selbst beginnt für ihn sich zu verzerren, das Fundament, auf dem der Katholicismus steht, zu wanken. Am eigenen Herzen spürt er den Unsegen der Beichte, wenn er vergeben soll, anstatt zu strafen. Er muß erfahren und zugleich es verbergen, daß er im Sinne der Kirchenlehre nicht getauft ist, daß alle priesterlichen Handlungen, die er vollzogen, nach ihrer Anschauung null und nichtig sind, der Boden seines Wirkens scheint ihm plötzlich für immer entzogen, und mit diesem unseligen Bewußtsein steigt er zu immer höheren Kirchenwürden empor, ohne daß er wankt und weicht: eine innere, drückende Tragik, die mehr ergreift und männlicher ist als das Herausfordern der Kirchenzucht. Ja, der Dichter läßt ihn an dem einer Vision ähnlichen Schluß des Werkes sogar aus der Papstwahl

als das Oberhaupt der Kirche hervorgehen. In diesem Falle kam der Geist der Ironie über ihn: ein Ungetaufter das Oberhaupt der katholischen Christenheit! — und doch enthält diese Ironie die Wahrheit, daß die Reform der Kirche, welche Bonaventura als Papst Liberius II. verkündet, nur von denen ausgehen könne, welche den sittlichen Bruch dieser Lehre im eigenen Innern am tiefsten spüren würden. Von allen Gutzkowschen Helden ist Bonaventura vielleicht am sympathischsten; der Zwiespalt seines Innern wird von einer gefaßten, männlichen Seele getragen. Nicht so ganz wahr und einfach erscheint ein zweiter Held, Benno von Asselyn, den das Schicksal in die Bewegung der italienischen Carbonari reißt und der in derselben untergeht. Hier sind Sprünge, Halbheiten, Unwahrheiten der Charakterzeichnung nicht vermieden.

Die dichterische Kunst Gutzkows tritt in den Nebenpersonen gewöhnlich weit hervorragender auf, als in den Haupthelden. Die Typen der Zeit auf dem kirchlichen und religiösen Gebiet hat er auch hier mit ungewöhnlicher und oft satyrischer Feinheit festgehalten. Die Gefahr des Katholicismus als des Gegners der modernen Kultur, die Nothwendigkeit seiner Reinigung und Läuterung deckt er eindringlich und lebendig in ihnen auf, überall vernimmt man seine die Müdigkeit und Schlaffheit aufscheuchende Mahnung, die Macht des Zauberers von Rom zu brechen. Deutschland, Oesterreich und Italien spüren schwer die Hand des Zauberers: in Deutschland liegen Staat und Kirche wegen der Frage der gemischten Ehen in Zwiespalt, in Oesterreich herrscht unter dem Metternichschen System die kirchliche Reaktion, in Italien ringt der nationale Drang mit dem Druck einer liederlichen und verrotteten Priesterwirthschaft und durch alle Lande schleicht der Jesuitismus in der schlauen Maske des Anwalts für die Interessen der Einzelnen und der Völker. Zwar sind diese Bilder nicht gleich farbenreich und vollendet, aber einzelne Momente und zwar die charakteristischen prägen sich mit seltener Eindringlichkeit ein. Es sind das, wenn man will, journalistische Leitartikel, aber Leitartikel in der Form künstlerischer Anschaulichkeit. Innerhalb des Katholicismus werden uns alle Gegensätze gezeigt, die Streiter für die Hierarchie und gegen dieselbe, die Mittel, mit denen sie arbeitet, und die stille Hoff-

nung, in welcher ihre Gegenrichtung auf die Zukunft wartet. Der satyrische Zug des Dichters kennzeichnet oft in wenigen witzigen Schlaglichtern eine ganze geistige Bewegung. In Deutschland sind es mehr die Fragen des Gewissens, in Italien Fragen der Politik, die zu einer Auseinandersetzung, einer Lösung mit dem Papstthum drängen. Die großartige Fülle von Figuren, in denen die Strömungen dieses Zeitalters verkörpert sind, ist ebenso staunenswerth wie die Sachkenntniß und das Geschick, mit welchen Gutzkow auch menschlich zu charakterisiren weiß.

Für den Zeitroman ist Gutzkows Beispiel geradezu maßgebend gewesen, er wies die Pfade, auf denen die Prosadichtung zu wandeln habe, wenn sie die Tendenz mit der Kunst in Verbindung und Harmonie bringen wollte. Der Nächste, der ihm folgte, war der Dichter der deutschen Dorfgeschichte.

---

4. Berthold Auerbach.

In den großen epischen Werken Berthold Auerbachs gewann der Zeitroman eine bestimmte philosophische Färbung. Der Dichter war nicht dazu veranlagt, aus den trüben Fluthen des Tages allein zu schöpfen, er sah auch die Zeitereignisse wie die Menschen selbst in jenem „Lichte des Ewigen“, für das der Weise von Amsterdam sein Auge geöffnet hatte. Von seinen Dorfgeschichten zu seinen Romanen war derselbe Weg wie von der Beobachtung zur Betrachtung; das reflectirende Element in dem Dichter umspann alle Geschehnisse mit den silbernen Fäden seiner Weisheit, und diese Art, den Dingen zu Leibe zu gehen, gab zuletzt auch seinem Stil eine gedrungene, sentenzartige Kürze, wie es ihn gegen Regel und Gesetz epischer Komposition gleichgültiger werden ließ. Das Land, das er in seinen großen Zeitromanen mit liebender Seele umfaßte, war und blieb der deutsche Süden, sein theures Schwabenland, nur daß die enge Mark des Dorfes sich erweiterte, daß sie den großen Gegensätzen der Kultur näher rückte und mit ihnen in wechselseitige Beziehungen trat. Die kleine und die große Welt, Natur und Bildung,

wie sie sich gegenseitig stützen und fördern könnten, war das stete Problem Auerbachs; mehr als der Kampf politischer Extreme erwärmte und fesselte ihn der Gedanke, daß der Einzelne den Einklang seines Lebens mit dem allgemeinen Natur- und Sittengesetz finden müsse. Das war eine Aufgabe, doppelt schwer in schwerer Zeit, und sie erzeugte wohl die härtesten Conflicte: dieser sich zu bemächtigen und sie zu einer reinen Lösung zu bringen, war des Dichters Ziel und Tendenz; hier lag ihm auch die Versöhnung des neuen Nationalitätsgedankens mit der Idee der Menschheit, des geschichtlich Gewordenen mit den alten Forderungen der Humanität. Er nahm jeden dieser Conflicte zugleich als einen typischen: Mensch, schau hier dein Ebenbild, sieh hier die Quelle, in welcher du deine Wunden wäschst, die dir Leben und Welt geschlagen; auch du kannst gesunden und von Neuem erstarken. Es ist keine leere Behauptung, daß in Auerbachs Romanen der ethische Zug den dichterischen Charakter überwiegt, und mit Jean Paul, den er so hoch verehrte, theilte der Dichter die auf Erziehung des großen und kleinen Menschengeschlechts gerichtete Neigung.

In trüben Zeitverhältnissen entstand sein erster Roman „Neues Leben“ (1852). Die Revolution war vereitelt, die Gesinnung, die sie erzeugt hatte, dem Volk jedoch noch nicht entfremdet, die Reaction und das Denunciantenunwesen erhöhten die Verbitterung. So warm das Herz des Dichters dem Gedanken der Freiheit schlug, er sah das Heil nicht in nutzlosem Schimpfen auf die Fürstengewalt oder in der Flucht über den Ocean. In seinen Schwarzwäldern hatte er die innere Gesundheit des deutschen Volkes entdeckt, krank waren ihm nur die höheren Stände, die Gebildeten und darin lag die Hauptursache des Elends der Zeit. Die Krankheit des Byronismus, das Spiel mit geistreichen Ideen ohne die sittliche Thatkraft, etwas Lebendiges zu schaffen, die Weltfaullenzerei im sogenannten Weltschmerz, sie mußten durch eine energische Kur, wie dem Dichter schien, aus der Bildung entfernt werden. Anstatt nur für sich und der Entfaltung seines Naturells zu leben, sollten die Gebildeten sich zerstreuen, um Andern sich zu widmen, sie durch ihre Erkenntniß zu beherrschen und zu lenken. Leider kam diese schöne Idee nur in der Manier der jungdeutschen Romantik zur Ausführung. Der Held des

Romans, ein Graf Falkenberg ist als Revolutionär zum Tode verurtheilt worden, ihm winkt die Aussicht der Rettung in Amerika. Er verzichtet auf diese Rettung und wählt einen anderen Weg; mit einem Dorfschulmeister tauscht er die Pässe, und während dieser die Reise in die neue Welt antritt, unterzieht der Graf sich unter dem fremden Namen den mühevollen Aufgaben des Dorfschulmeisteramts. Er heirathet sogar die Tochter eines Bauern und als seine Amnestie erwirkt ist, bleibt er in dem bäuerlichen Kreise, der ihn aufgenommen und in den sich auch seine Mutter, die einstige Geliebte eines Prinzen nach peinvollem Schicksal geflüchtet hat. Allein wenn der Dichter die sittliche Tüchtigkeit seines Helden, sein Aufgehen in einem bestimmten Beruf des Volkes preisen wollte, von der Krankheit der Zeit hat er ihn doch nicht ganz befreit. Dies „neue Leben" erhebt sich leider in seinem Hauptgrunde auf einer Lüge, es streift zudem an die Abenteurerlust des A. v. Sternbergschen Helden „Paul". Falkenberg spricht und redet nicht blos wie ein Aristokrat, er verkehrt auch mit Aristokraten in seinem neuen Stande und um der Laune einer schönen Frau zu gehorchen, spielt er eine aristokratische Comödie. Diese Dame soll zu seinem Charakter den Gegensatz bilden; sie ist die unverstandene Frau der dreißiger Jahre, das Weib der genialen Anflüge und geistreichen Ideen, im Auerbachschen Sinne freilich sein altes, in die Bildungssphäre gehobenes „Nückel". Der Held beleidigt also das Ideal der Humanität durch sein eigenes Leben und ein reiner, ungetrübter Genuß ergiebt sich darum nicht aus dem Roman. Er enthält eine Fülle geistreicher Reflexionen und Gespräche, als habe Auerbach den Byronisten zeigen wollen, wie geistreich er selbst sein könne, und entwickelt in der Zeichnung verschiedener Nebenfiguren einen außerordentlichen Humor. „Neues Leben" von Auerbach stand poetisch und künstlerisch seinen gleichzeitigen Dorfgeschichten weit nach, allein es bleibt in seiner Idee wie in seinem Gedankeninhalt ein Zeitdocument. Das deutsche Volk hatte begonnen, in sich Einkehr zu halten und wieder Muth zu gewinnen. Erkenntniß war ja dem Dichterphilosophen der Ursprung der Besserung.

Es kamen die Jahre der Verfassungskämpfe, der Conflicte zwischen Regierungen und Parlamenten. Auch ihnen trachtete

der Dichter der Dorfgeschichten bis in ihre individuell-psychologische Wurzel nachzugehen und zugleich den einzelnen Fall als typisch hinzustellen. Sein erster Roman wies den Adel und die Bildung an, sich eine Stätte allgemeiner und der Menschheit dienender Wirksamkeit zu eröffnen, sein zweiter rückte sogar auf die höchsten Höhen des irdischen Daseins. „Auf der Höhe" erschien im Jahre 1865 und man darf es wohl das reichste Werk des Dichters nennen. Es offenbarte mannigfache Gegensätze und suchte sie in einer Lösung zu vereinigen. Zunächst faßte Auerbach eine politische Frage wie die der constitutionellen Monarchie allein nach ihrer ethischen Seite auf. Sein Held und König steht in Conflict mit der Abgeordnetenkammer seines Landes; in einer ernsten, schwerwiegenden Frage findet er ihren Widerspruch und da er selbst sich nicht beugen will, läßt er sie auflösen. Die politischen Ideen, um welche es sich handelt, werden allerdings kaum klar genug beleuchtet, man erfährt nur, daß es der Gegensatz des Clericalismus und des Liberalismus in der Frage des Klosterwesens ist und in diesen Gegensatz wird die Entscheidung des Monarchen, hineingezogen. In welchem Lager das Herz des Dichters sich befindet, wird indessen außer Zweifel gelassen. Der König aber widerstrebt der Mehrheit der Kammer, nicht allein darum, weil er ihre Ansicht nicht theilt, er widerstrebt ihr weit mehr, weil er es als Zwang empfindet, sich einem andern Willen beugen zu sollen. Er ist das Muster einer „heroischen Natur", die bei allem Hoch- und Edelsinn, bei aller Freiheitsliebe sich von Niemand in ihren Entschlüssen bestimmen lassen will. Der Constitutionalismus ist ihm zuwider: man soll nur Träger des Zeitgeistes oder noch tiefer nur Vollstrecker der öffentlichen Meinung sein. Er haßt die Verfassung, weil sie ihm die volle Individualität beschränkt, und weil er sich als große Individualität fühlt, will er über dem Gesetz stehen, nicht blos über dem politischen, sondern auch über dem Sittengesetz. Die Königin, seine Gemahlin, ist eine zarte, hingebende Frau, eine schöne Seele aus Jean Pauls Romanen; der König liebt sie und doch ist sie ihm im Innern unsympathisch. Seine Gemahlin soll glänzen vor der Welt, soll wie er selbst energisch und groß auftreten, nicht wie sie sich in hausmütterliche Gefühle einspinnen. Ihr sinniges, zärtliches Empfinden, dies tägliche Morgen- und

Abendroth ihrer Gefühle langweilt ihn. Und während sie aus Liebe zu ihm ihre Religion wechseln, zum Katholicismus übertreten will, sieht er darin nur ein Zeichen ihrer seelischen Schwäche, das sie in seinen Augen demüthigt. Der König verlangt, daß man wie er königlich empfinde, und dies Empfinden, diese Größe und diese Bewunderung theilt mit ihm die Gräfin Irma, die Hofdame der Königin und deren vertraute Freundin. Ein Schritt vom Wege, und die beiden gleichgearteten Charaktere haben sich gefunden; hier hat die Ehe, dort die Freundschaft den schmählichsten Riß erhalten. Jammer und Noth bricht herein. Das Opfer ist Irma, die stolze, eigenartige Frauenseele, die frei und stark aus dem Empfinden ihres Naturells handelt, wenn sie die Liebe des Königs erwidert, und die es doch büßen muß, daß sie um der natürlichen Leidenschaft willen das Sittengesetz gebrochen hat.

Das Vorgehen der beiden Hauptpersonen des Romans wurzelt also in der Eigenart ihrer Charaktere. Beide weisen die Beschränkung ihrer Individualität von sich, sie wollen sich ausleben, wie sie sind, und in ihrem Ausleben erkennen sie nur ihr natürliches Recht. „Einsam für mein täglich Brod arbeitend“, ruft Irma aus, „könnte ich leben. Soll ich aber in der Welt leben, muß ich ganz in der Welt leben, ein herrschender Mittelpunkt — ich muß Alles haben oder Alles entbehren. Nur das Eine oder das Andere kann mich glücklich machen, kein Mittelding, keine Halbheit“. Die Umkehr der Beiden, die Sühne ihres Verhältnisses erfolgt ganz aus dem Auerbachschen Gedankenkreise heraus: ihm ist die Erkenntniß der Sünde auch ihre Sühne. Die Stimme des Volkes, der Fluch des sterbenden Vaters, den dieser ihr mit zitternder Hand auf die Stirn schreibt, öffnen Irma die Augen: sie erkennt, wie hart und bitter das Sittengesetz, das sie zugleich mit der Freundschaft gegen die Königin gebrochen hat, sich an ihr rächt. Sie will sterben, aber der Tod wäre nicht die echte Sühnung. So gilt sie nur in den Augen der Welt als gestorben, sie selbst lebt unbekannt und in Niedrigkeit in der Einsamkeit der Berge. Dort im sinnenden Nachdenken geht ihr das Wesen der Welt und ihres Fehls auf. „Wer als Natur allein leben will“, bekennt sie, „muß aus dem Schutz der Sitte ausscheiden. Ich wollte das Eine und das

Andere nicht ganz. So bin ich zerbrochen und zerstückt“. Von ihrem heiligen Büßerleben erlöst sie zuletzt der Tod, nachdem sie die Königin versöhnt hat. Ihr plötzliches Verschwinden aus dem Hofkreise, die Kunde ihres angeblichen Todes hat inzwischen auch in dem König die Umkehr bewirkt. Ein Freund Irmas, der sie geliebt und dessen Liebe sie verschmäht hat, hält ihm offen seine Schuld und sein Unrecht vor: „Sie haben die Rechtssphäre dieses zu allem Besten berechtigten Wesens durchbrochen und verletzt. Jedem Menschen, so hoch er auch gestellt sei, stehen Andere in ihrer Sphäre Vollberechtigte gegenüber und bilden eine Rechtsschranke“. Irmas Tod führt den König zur Erkenntniß: nicht blos das Naturgesetz, auch das Gesetz der Sitte hat im menschlichen Leben seinen festgegründeten Bau. Frei wird der Mensch nur dann, wenn er dem Gesetz freiwillig sich fügt. Was wir sind, wir sind es nur theilweise aus uns, wir sind es bewußt oder unbewußt wesentlich aus der Genossenschaft derer, die mit uns zugleich athmen. So in bitterer Erkenntniß überwindet er, fortan will er Eins sein mit dem Gesetz: frei und treu. Er entläßt das alte Ministerium und beugt sich dem Willen seines Volkes.

Man wird in psychologischer Hinsicht viel einzuwenden haben gegen die Art, wie hier aus einer persönlichen Erfahrung eine große politische Folge abgeleitet wird. Heroische Naturen beugen sich nicht den Sätzen der Ethik, am wenigsten in Fragen der Macht. Aber der Dichter wollte für seine Zeit mahnen und rathen; er wollte, wo Andere mit ihren politischen Lehrsätzen kamen, den Großen der Erde ins Gewissen reden, daß sie der Stimme der öffentlichen Meinung nicht ihr Ohr verschlössen, und er gab aus seiner tiefethischen Weltanschauung das Beste und Edelste, die Wahrheit und die Macht des Volksgeistes zu erweisen. Wer auf der Höhe der Macht steht, soll auch zu der Höhe der Erkenntniß emporgestiegen sein; er soll eingedenk sein, daß jedes sittliche Thun aufgehoben ist, sobald das Gesetz, welches über allem menschlichen Thun steht, mißachtet wird. Dies Gesetz ist im Roman ein zwiefaches: das Gesetz staatlicher Verfassung und das Gesetz der Sitte. Der Dichter contrastirte zugleich seine Haupthandlung durch eine Nebenhandlung; er rückte das ihm so vertraute bäuerliche Leben in die Sphäre des höfischen Trei-

bens. Bereits in der „Frau Professor“ hatte er es gethan, hier übte er es in einer neuen Form. Die Königin kommt nieder und als Amme des Prinzen wird eine Bäuerin, Wallpurga, aus einem Dorfe des Landes geholt. Die Bauersfrau blickt mit ihren klugen Augen und mit ihrem festen Sittlichkeitsgefühl in Manches tiefer, als die Hauptpersonen, allein auch ihr selbst naht sich die Versuchung, die sie, keinen Augenblick beirrt, zurückweist. Der Mann, der zu Hause ein Jahr ohne Frau lebt, besteht die gleiche Gefahr, zu welcher die schöne Esther verlockt, ebenso sicher: beides sind Naturen, die wohl ins Schwanken gerathen können, welche aber die feste Hand der Sitte in ihrer geordneten Bahn aufrecht erhält. Mit der Bildung ist am ehesten die Willkür verknüpft, darum soll sie freiwillig dem Gesetz und der Sitte sich fügen. In den Gegensätzen zwischen dem höfischen und dem bäuerlichen Leben liegt das stoffliche Interesse von „Auf der Höhe“. Nur malt der Dichter seine Bauerngestalten bereits mit noch mehr idealisirenden Farben als in den Novellen. So überschwänglich er von ihnen spricht, so überschwänglich reden seine Dörfler. Die Auerbachsche Neigung, dem Gleichgültigsten einen besonderen Sinn zu geben, bei jedem Ding gleichsam einen geheimnißvollen Doppelboden zu entdecken, ist ihnen selbst eigen. Eine gewisse graue Gedankenluft legt sich zudem auf alle Figuren des Romans, sie scheinen bereits nicht mehr auf dem Grunde der Erde zu stehen, sondern aus dem Grund eines ethischen Systems erwachsen zu sein. Jede ist in ihren gedanklichen Beziehungen zu den andern gleichsam abgetönt, und je tiefer und geistreicher die Weltanschauung des Dichters in ihnen zu Worte kommt, desto blässer und unbestimmter erscheinen sie. Figuren wie Irmas Vater, wie der Hofarzt und der Oberst Bronnen, welche die spinozistische Heilslehre verkünden, sind einander auf das Innigste verwandt, kaum heben sie sich der Eine von dem Andern ab. Der Dichter trachtet danach, auch den Leser auf die Höhe seiner Weltanschauung zu erheben, ihn ins All hinaus zu tragen: dort oben aber schwindet die Farbenpracht der weit zurückgebliebenen Erde, das anheimelnde Interesse an Menschenfreude und Menschenschmerz erkaltet, und nur wem das Herz groß und weit genug ist, sich mit dem Gefühl des Ewigen zu durchdringen, spürt die erhabene Weihe dieser Gedankenwelt.

Engere Fühlung mit dem wirklichen Leben offenbarte der dritte große Zeitroman Auerbachs: „Das Landhaus am Rhein“ (1869). Wir erinnern uns, daß schon die kleine Welt des Schwarzwaldes den Erdtheil Amerika gleichsam zum Hintergrund hatte. Die neue Kultur, die sich jenseits des Oceans entwickelte, hat Auerbach immer mit höchstem Interesse verfolgt; wie andere sah auch er hier die Menschheit von Neuem ihr Werk beginnen, ohne daß sie von dem Schutt und Druck mittelalterlicher Ueberkommenheiten gestört und gehindert wurde. Allein auch das neue staatliche Leben drüben hatte seine ernstlichen Mißstände und als den bittersten, weil er die Idee der Menschheit am tiefsten beleidigte, die Sklaverei. Der Kampf der Süd- und Nordstaaten Amerikas um die Aufhebung dieser Knechtung des Menschenthums weckte den lebendigsten Widerhall in des Dichters Seele und regte seine Phantasie zu einem Roman an, der die Frage der freien, tüchtigen Arbeit behandelte. Humanität und Industrialismus treten sich im „Landhaus am Rhein“ gegenüber, ihre Tugenden und Nachtheile werden gegenseitig gewogen; der Sieg gehört dem Menschlichkeitsgedanken. Der Vertreter des Reichthums, Sonnenkamp, ein ehemaliger amerikanischer Sklavenhändler, hat sich mit seinen Millionen am Rhein angekauft; dunkel ist seine Vergangenheit, von Lastern befleckt, welche die Nachbaren ahnen, ohne sie zu kennen. Sonnenkamp ist eine Natur, für welche nur der Vortheil gilt, er verachtet die Menschen und spöttelt über den deutschen Idealismus. In seiner Seele wohnt merkwürdigerweise der Trieb der Eitelkeit, und da seine Millionen ihm nicht genügen, will er auch den Adel für sich und seine Kinder erringen. Schon steht er nach mancherlei Machinationen am Ziel seines Ehrgeizes; der Fürst des Landes hat ihn zu sich gerufen, um ihm das Diplom auszuhändigen, als er von dem eintretenden Hofmohren als ehemaliger Sklavenhändler erkannt wird. Voll Abscheu weist ihn nun der Fürst zurück, Sonnenkamp aber findet in seiner Frechheit den Muth der Wahrheit und voll Ingrimm hält er dem Fürsten vor, wie seine Vorfahren die eigenen Unterthanen verkauft hätten, „und die Zurückgebliebenen mußten noch am Sonntag in der Kirche Amen sagen, wenn der Herr der Herren von der Kanzel herab für Euer Wohl angerufen wurde. . . . Ich habe meine Sklaven

von einem Fürsten gekauft und ehrlich bezahlt". In dieser packendsten Scene des Romans zeigt das Laster eine gewisse Größe, wie Auerbach überhaupt, wenn er einmal einen Schuft hinstellt, nie den Mann in demselben vergißt. Das Böse kann nicht Frieden und Ruhe bewahren, so herrscht denn in dieser Familie die äußerste Uneinigkeit. Sonnenkamps Frau, ein verweichlichtes, halb närrisches Geschöpf, haßt ihren Gatten mehr, als sie ihn liebt, die Tochter Hermanna, eine edle, klare Natur, will sich dem Kloster widmen, um die Schuld ihres Vaters zu büßen; Roland, der Sohn, ist ein eigensinniger, trotziger Knabe. Dies Kind des Reichthums, das keine bestimmte Heimath kennt, zu erziehen ist die Pflicht und Aufgabe des deutschen Idealisten Erich, der das Gegenbild von Sonnenkamp darstellt. Die pädagogischen Neigungen des Dichters schieben sich hier in die Erörterung der socialen Frage. Es ist ein bezeichnender Zug, daß Benjamin Franklins Selbstbiographie zum Führer in dieser Erziehung wird: „er stellt den einfachen, gesunden Menschenverstand dar, den festen und sicheren, nicht den genial überraschenden, aber den bürgerlich, politisch, wissenschaftlich und sittlich, ruhig und stetig wohlführenden". Roland wird freilich nicht für einen bestimmten Beruf erzogen und doch war es augenscheinlich dies Ideal der Erziehung, welches Auerbach auch dem deutschen Volke wünschte. „Wir haben gediegene, thatkräftige Bürger zu bilden", war seine Ansicht. Sonnenkamp ist der Typus des rücksichtslosen Industrialismus, der Thatkraft im Dienste der Lüge und des Eigennutzes; wie sie taugt auch nicht das geniale Wesen, das mit sittlicher Schwäche verbunden ist. Die alten Typen der jungdeutschen Schule werden noch einmal in diesem Roman ethisch verurtheilt. In Sonnenkamp selbst ist eine Spur jenes Byronismus, dem das Leben als schaal und langweilig, als Heuchelei und Maske erscheint; stärker prägt er sich in Bella aus, der geistreichen Weltdame und Gräfin, der intriganten Koketten, die nur ihrem „Beauté-Bewußtsein" lebt und schließlich mit dem ihr innerlich verwandten Sonnenkamp ihrem Gatten, dem Grafen Clodwig durchgeht; am sympathischsten tritt die Krankheit unseres Jahrhunderts noch in dem Grafen Clodwig selbst hervor. Er ist ein stiller, in sich gekehrter Weiser, aber auch ihn verurtheilt der Dichter: „jedes Ereigniß, jede Er-

fahrung sollte ihm nur dazu dienen, sein schönes Naturell aufzubauen. Das ist ein kinderloses, thatenloses Dasein, dessen Mutter eine Philosophie war, die Alles begriff, Alles geschehen ließ, nur um es nachher in ein System zu bringen". Wenn „Auf der Höhe" die Erkenntniß pries, so feierte das „Landhaus am Rhein" noch mehr die That. Erich und Roland leben nicht müßig in Deutschland ihren Humanitätsgedanken, sondern sie ziehen in die neue Welt, dort für ihn zu kämpfen und seinen Triumph zu erleben; selbst Sonnenkamp und Bella büßen, auf Seite der Südstaaten kämpfend, ihre Schuld durch ein thatenvolles Leben.

In dem Roman treten eine große Anzahl von Charakteren auf, die nur in loser Verbindung mit der Handlung stehen. Jedes Werk Auerbachs hat beobachtende, zuschauende Figuren, in denen der Dichter sein Angesicht zeigt, seine Meinung über dies und jenes äußert, was ihm am Herzen liegt. Die Antipathie gegen den Adel verleugnete der von bürgerlicher Gesinnung durchdrungene Dichter nicht ebensowenig wie das Widerstreben gegen den gütergierigen und den Weltkindern Entsagung predigenden katholischen Klerus. Und doch fühlte sein so warm allem Menschlichen schlagendes Herz sich frei von verhetzendem Haß; auch was ihm unleidlich war, suchte er nach menschlichen Motiven zu erkennen und zu verstehen. Weniger sorgsam war der Roman in der Durchführung seiner Ideen: weder ist in Roland das Erziehungsproblem durchgeführt, noch der Charakter Sonnenkamps, diese verkörperte Brutalität des Egoismus, bis in das letzte Stadium seiner Entwicklung verfolgt. Auch in seiner Composition hatte der Roman etwas Springendes, während er Alles, was die Zeit bewegte, von der Ausrüstung des päpstlichen Heeres bis zur Kölner Dombaulotterie, in mancherlei Andeutungen berührte, denn Auerbach war nicht blos einer der tiefsinnigsten, sondern auch einer der geistreichsten Köpfe unseres Jahrhunderts. Nur auf ethischem Boden sah der Dichter die Lösung der socialen Fragen. Freie, tüchtige Bürger und freie Arbeit! war sein Losungswort. „Wo die Liebe", ruft eine seiner Personen aus, „nicht mitwirkt, die Selbstlosigkeit, wird kein Dauerndes geschaffen. Erwerbssucht und Genußsucht drängen sich vor, als wären sie allein der Charakter unserer Zeit. Wir

aber rufen: groß ist unser Jahrhundert! Europa mit seiner alten Kultur, seinem untergehenden Adel strebt danach, alle Menschen zur Arbeit zu verpflichten, das russische Reich und Amerika die Menschen zur freien Arbeit zu erlösen!" Und was uns aufrecht erhält im Leben, war dem Dichter der Glaube an das Gute, „das Andere thun und das man selbst zu thun hat. Das giebt eine innere Marsch-Melodie, nach der sich's leicht und frei durch den Kampf des Lebens marschirt!"

---

5. Gustav Freytag und Wilhelm Raabe.

Den Fragen der Politik und des Socialismus hielten sich zwei Dichter fern, deren epische Schöpfungen man trotzdem zu der Kategorie des Zeitromans wird rechnen müssen.

Im Jahre 1855 erschien Gustav Freytags „Soll und Haben", ein Roman, der seitdem Auflage über Auflage erlebt hat und der fast in jedem bürgerlichen Hause jetzt ein traulicher Freund geworden ist. Ginge es nach der Zahl der abgesetzten Exemplare, so wäre „Soll und Haben" der deutsche Musterroman, aber unter allen Maßstäben der Kritik ist der des Absatzes eines Buches bei uns in Deutschland immer der bedenklichste. Es ist ein hohes Lob, das man mit dem Eingeständniß spendet, „Soll und Haben" habe seinen großen Leserkreis verdient, und in der That, es bleibt eins von den Büchern, auf denen der Stolz der deutschen Romanliteratur beruht.

Das Buch wollte das deutsche Volk schildern, „wo es noch in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit". Es wollte in einer kleinmüthig gewordenen Zeit die Seelen wieder aufrichten und mit Hoffnung für die Zukunft erfüllen; insofern kann man es einen Tendenzroman nennen und es zeigte sogar eine Tendenz nicht unähnlich derjenigen der „Ritter vom Geist". Aber es trat zugleich in einen starken, bewußten Gegensatz zu diesen geistigen Rittern: es predigte keine Ideen und setzte seine Hoffnungen nicht auf Ideen, es wollte keinen neuen

Staat und keine neue Gesellschaft befürworten, sondern Staat und Gesellschaft mochten vorerst bleiben, wie sie waren, den Dichter kümmerten sie nicht. Aus dem großen Weltgebilde des Gutzkowschen Romans nahm er einen Ausschnitt, der bei diesem vollkommen im Dunkel geblieben war, und vertiefte sich mit liebevollem Blick in das Kleinleben, das sich ihm darbot, ein beschränktes Dasein mit engem geistigen Gesichtskreis, aber erfüllt von dem ganzen Zauber des deutschen Gemüths und zuletzt auch bewegt von starken socialen Gegensätzen. Dreierlei Kreise schilderte der Dichter: den redlichen Gewinn und Segen bürgerlicher Thätigkeit, die Leidenschaft unredlichen Erwerbs und niederer Habsucht und den wirthschaftlichen Niedergang adligen Hochmuths und adliger Schwäche. Auf der einen Seite die bürgerliche Firma T. O. Schröter, Kolonialwaarenhandlung, deren Chef und Mannen sich auch in drangvoller Zeit tüchtig und muthig bewähren, auf der andern das Haus des Freiherrn von Rothsattel, vornehme, an den Lebensgenuß gewöhnte Naturen, die aber nicht die Kraft besitzen, der Noth ins Auge blicken zu können, zwischen beiden das listige Raffinement des jüdischen Wucherthums, Veitel Itzig und Genossen. Jeder dieser Kreise hat seine besondern Helden und Heldinnen: Anton und Sabine, der Freiherr und Leonore, Veitel Itzig und Rosalie Ehrenthal; bei aller Charakterverschiedenheit der Helden jedoch ist es derselbe Grundzug, der über ihr Schicksal entscheidet: Gedanken und Wünsche üben auf ihre Seele einen allzu großen Einfluß und treiben sie aus der natürlichen Bahn ihrer Entwicklung. So reißt sich Anton aus seinem geschäftlichen Wirkungskreise, um einer thörichten Guten-Jungen-Illusion wegen den Rothsatteln seine Dienste zu erweisen, der Freiherr geräth, um den Schein der Ehre aufrecht zu erhalten, tief in die seine Ehre gefährdenden Machinationen des Wucherthums, Veitel Itzig opfert dem Dämon der Erwerbssucht sein Gewissen und wird sogar an seinem Mitschuldigen Hippus zum Mörder. Jeder der drei Kreise hat seine besondere sociale Färbung: das kaufmännische Leben, die aristokratische Gesellschaft, die jüdische Geschäftswelt, und eine Fülle ernster und humoristischer Typen bewegt sich frei und natürlich auf dem nur ihnen eigenen Grunde. Man spürt den Geist des großen Dickens in den reizenden Genrebildern, in der

Art, wie die Besonderheiten der Nebenfiguren in eine humoristische Beleuchtung gezogen werden, in der eindringlichen Kraft, mit der düstere Stimmungssituationen entworfen sind. Hier zeigte der Deutsche eine verwandte Ader, aber sie war leider nicht so reich und unerschöpflich wie die des Engländers. Worin er ihn übertraf, das war das künstlerische Gewissen, mit dem alle Typen zu einander abgestimmt sind, war die mustergültige Composition, die einen festen, geschlossenen Bau errichtet hat. „Soll und Haben" ging über das Genre hinaus, denn es zeigte die starken Gegensätze unseres wirthschaftlichen Lebens, und der Wirrwarr der polnischen Insurrektion bringt sogar etwas von dem Lärm der Zeitgeschichte in diese vor der Zugluft der Oeffentlichkeit sonst ängstlich geschützte Welt. Was aber am meisten auf die Zeit wirkte, war der heitere, männliche Geist bürgerlicher Gesittung, der, seiner Kraft vertrauend, getrost in die Zukunft blickte.

Diesem Geist widersprach nicht die Vorliebe für gewisse aristokratische Figuren, die in dem Roman glänzender hervortraten als die bürgerlichen. Wie sehr wird Sabine, die nur für ihre Servietten zu leben scheint und bei der selbst die zarte Neigung der Liebe zu einer gewissen philiströsen Nüchternheit verkümmert wird, durch die anmuthige, lebenslustige Leonore gedrückt, wie matt nimmt sich Anton, der gute Junge, neben dem aristokratischen Fink aus. Der stärkere poetische Gehalt, soweit er nicht im Genrebild hervortritt, ist den Aristokraten geworden. Nicht blos die eigenthümliche Mischung von Freytags Individualität, die nüchternen Sinn mit poetischer Kraft, Pedanterie des Gelehrten mit der Laune des Dichters, den Stolz bürgerlicher Abkunft mit der Vorliebe für das regellose, spielende Leben der aristokratischen Welt vereinigt, trägt die Schuld — wir sehen hier auch die Nachwirkung der vormärzlichen Zeit, den Nachhall der jungdeutschen Lebens- und Weltauffassung. Der beste Typus derselben ist Fink, dieser mit dem Schicksal wie mit den Menschen spielende Aristokrat, dessen Leben eine Reihe bunter, verwickelter Abenteuer, der die Sentimentalität verhöhnt und seinen ewig sprudelnden Humor durch scharfe Tropfen der Ironie würzt, der so geistreich ist, daß er das Gegentheil behauptet von dem, was er innerlich denkt und fühlt, nur um der

in Gemüthsfülle sich einspinnenden Philisteranschauung einen Nasenstüber zu versetzen. Durch Zweierlei unterscheidet er sich jedoch von den jungdeutschen Helden, die wir hinreichend genug kennen gelernt haben: durch seinen Humor und durch seine Thatkraft. Sein lachender, halb spottender Humor versöhnt mit den Trics und Kniffen seiner abenteuernden Laune, wir spüren unter dem Spott den festen Grund einer ernsten Männlichkeit, und seine Thatkraft imponirt uns. Er spielt wohl mit dem Leben, aber er zeigt auch, daß er allen Situationen desselben gewachsen ist. Es ist ein schöner, tief erfreuender Zug des Dichters, daß er seinem Helden am Ende das Schicksal zuweist, auf jenem polnisch-deutschen Grenzbezirk, den der Leichtsinn fremder Nationalität in Mißwirthschaft und Unordnung vernachlässigt hat, als Kolonisator deutsche Arbeit und Tüchtigkeit zu Ehren zu bringen. In Fink haben wir einen Typus der neuen Zeit, und grade er bietet vielleicht das lehrreichste Beispiel, wie in der literarischen Gestaltung nun die „problematische Natur“ in den „heroischen Charakter“ übergeht.

Fast ein Jahrzehnt verging, ehe Freytag auf seinen ersten Roman einen zweiten: „Die verlorene Handschrift“ (1864) folgen ließ. Der Roman hat nicht die freudige Anerkennung gefunden, die „Soll und Haben“ zu Theil wurde, es aber trotzdem auf zahlreiche Auflagen gebracht. Er sollte das Thema von dem „Volk bei seiner Arbeit“ in anderer Weise fortsetzen; wiederum waren es drei Kreise des socialen Lebens, in die der Dichter den Leser führte. Die bürgerliche kaufmännische Welt wird jetzt durch die Gelehrtenzunft ersetzt, Stadt und Dorf werden nach Auerbachs Vorgang in Gegensatz gebracht, aus dem aristokratischen Leben ist die höchste Sphäre, die des Hofes auserwählt. Wenn in „Soll und Haben“ der unbefangene Wirklichkeitssinn erfreute, der mit kecker Hand dem Leben seine Bilder und Typen entnahm, so wurzelt die neue Dichtung bereits in der gelehrten Auffassung, die Freytag durch das Studium der deutschen Geschichte sich angeeignet hatte. Zwischen den beiden Romanen liegen die „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“ (1859—62), und den Einfluß dieser der Wissenschaft und dem Leben deutscher Vergangenheit gewidmeten Jahre verräth „die verlorene Handschrift“ in entscheidenden Zügen. Sprache und Gedanken-

inhalt legen zunächst dafür Zeugniß ab. Die Sprache ist an ebenso vielen Stellen schöner, gesättigter geworden, wie sie an andern manierirt und unmodern klingt; über das Verhältniß des Einzelnen zu seinem Volke, über die Bedeutung des Bürgerthums für das deutsche Nationalleben entwickelt der Dichter vortreffliche Ideen. Sie kennzeichnen zugleich sein Verhältniß zu der Gegenwart selbst, und es ist bezeichnend, daß Freytag nicht mehr unmittelbaren Antheil an den Dingen nimmt, sondern gleichsam aus dem Medium der Geschichte heraus spricht. Er sieht in der vorangegangenen Periode nur eine verdorbene und verworrene Vergangenheit und in der Gegenwart eine neue, bessere Zeit, in welcher sich ein jüngeres, gesundes Geschlecht „unbehülflich müht heraufzukommen". Aber noch mehr offenbart sich dieses geschichtliche „Durchblicken" in den Charakteren. Das merkwürdigste Beispiel dafür gewährt die Art, wie Freytag seine Heldin Ilse charakterisirt. Schon im Anfang erscheint sie wie eine „Seherin der Vorzeit" und so altdeutsch nimmt sie sich für einen der gelehrten Herren aus, daß dieser sie geradezu in die Epochen deutscher Vergangenheit zurückversetzt. Er denkt sie sich in der Sachsenzeit als Priesterin am Opferstein, dann als christliche Methspenderin, im dreißjährigen Kriege als Reiterstochter, im vorigen Jahrhundert als Pietistin, immer ist sie dieselbe und gleiche altdeutsche Art und altdeutsche Schönheit. Diese Auffassung, die dem Dichter selbst inne wohnt, hat der Ilse ihr natürliches Bauernblut genommen, trotz ihrer Anmuth ist sie keine lebenswahre Gestalt, sondern das Erzeugniß eines Gelehrtengehirns. Den tiefen Conflict ihres Lebensschicksals: wie sie, das Kind ländlicher Sitte und Anschauung sich nicht blos in das städtische Leben, sondern auch in die geistige Welt ihres Gatten hineinfindet, hat der Dichter daher nur äußerlich behandelt. Daß er überhaupt ihn sich zum Vorwurf nahm, verleugnet jedoch nicht den Einfluß des Dorfgeschichtendichters Auerbach. Auch andere Figuren strahlen von historischen Lichtern, selbst in der gelehrten Corporation der Universität ist vielleicht mehr Geist von den Humanisten der alten Gelehrtenstube als von dem Professorenthum der Neuzeit.

Diese Neigung, Charaktere des modernen Lebens sich im Lichte vergangener Epochen verständlich zu machen, ergab sich

aus der stärker gewordenen Scheu des Dichters, den Inhalt der modernen, aber noch hart umstrittenen Ideen in seinen Schöpfungen wiederzuspiegeln. Er fürchtete die „Tendenz", weil sie ihm das Kunstwerk zu zerstören schien, und wollte den Strom des modernen Lebens durch Anschauungen meistern, über die es keinen Streit und keine Fehde mehr gab. Hier enthüllt sich der Grund, warum Freytag fortan sich ganz auf das Gebiet des historischen Romans zurückzog und warum sein so groß begonnener „Ahnen"-Cyclus zuletzt einen so schwächlichen, nichtssagenden Abschluß fand. Nur dadurch konnte auch in ihm der wunderliche Gedanke auftauchen, in der „verlorenen Handschrift" den „Cäsarenwahnsinn" der römischen Weltherrschaft mit dem liederlichen Uebermuth eines in zuchtloser Zeit aufgewachsenen deutschen Duodezfürsten in Parallele zu stellen. Sieht man dies Fürstenbild genauer an, so entdeckt man nur die Züge der jungdeutschen Charakterbrüchigkeit. Was der Gestalt ein tieferes Interesse hätte verleihen können, wäre vielleicht die stolze, spielende Energie Finks gewesen; sie hätte auch den kleinstaatlichen Herrscher zum absoluten Herrscher gemacht. Immer noch fehlte freilich die dämonische Sinnlichkeit und sie fehlte gerade dem Dichter selbst. Der Fürst ist darum eine Figur geblieben, die davon zeugt, wie wenig Freytag im Stande war, einen aus seiner Umgebung hervorragenden zeitgeschichtlichen Typus in seinen Empfindungen wie in den Motiven seines Handelns zu verstehen. Er übermalte ihn mit geschichtlichen Reminiscenzen, aber die Uebermalung stimmte in den Contouren und Farben nicht mit dem Untergrund.

Auch der Humor ist in der „verlorenen Handschrift" matter und gezwungener als in „Soll und Haben", und das biedere Bürgerpaar Hahn und Hummel hat etwas Steifes, Barockes, wie es den köstlichen Typen der Kaufmannsstube fern liegt. Besser ist immer noch die Professorenwelt gezeichnet trotz ihres humanistischen Anfluges. Man hat Freytag getadelt, daß er in solchen Gelehrtenstreitigkeiten über verlorene Handschriften das deutsche Volk bei seiner Arbeit zu finden meinte, unberechtigter war indessen nie ein Tadel. Denn der dichterischen Individualität muß es einmal überlassen bleiben, ihre Stoffe zu wählen, wie sie will und nicht wie andere wollen, und dann ist das deutsche Volk thatsächlich auch bei diesen Gelehrtenhändeln in

voller, tüchtiger Arbeit. Nicht blos die Faustuli mit himmelstürmenden Gedanken, sondern der bescheidene und doch seines Forschens stolze Gelehrte ist der Typus der deutschen Wissenschaft, und die Hingebung an die Macht der Wahrheit hat Freytag in seinem Philologen Werner mit klaren und schönen Worten gefeiert. Grade auf dieser Hingebung beruht die volksthümliche Macht unserer Wissenschaft, die Ehrfurcht, welche das deutsche Volk vor ihr empfindet und die ideale Anziehungskraft, die sie immerdar auf alle seine Schichten ausgeübt hat. Es ist darum auch deutsch, wenn der Held dem Traumbilde einer verlorenen Handschrift nachjagt und darüber seine nächsten Pflichten vernachlässigt; bitter berührt nur, daß er das plumpe Spiel nicht merkt, das mit ihm und seinem Weibe getrieben wird, allein vielleicht erhält auch dieser Zug gerade in der deutschen Gelehrtennatur seine Begründung.

Seltsam wird es vielleicht anmuthen, wenn wir neben Freytag einen Dichter nennen, dessen Individualität mit der seinigen wenig geistige Verwandtschaft zu besitzen scheint und dessen Schöpfungen leider nicht in demselben Maße Lieblingslectüre des Bürgerstandes geworden sind wie die Romane des Dichters von „Soll und Haben". Allein Wilhelm Raabe (Jacob Corvinus) steht Freytag näher als man meinen mag; beide fühlen sich innig verknüpft mit dem Herzen des deutschen Volkes, beide ehren es in seiner Tüchtigkeit, beide gehen vom Genre aus und Beide haben wenigstens das eine Vorbild Dickens gemeinsam. Bei Freytag heißt das andere Walter Scott, bei Raabe Jean Paul. Diese beiden verschiedenen Vorbilder geben zugleich über eine wichtige Verschiedenheit ihrer dichterischen Gestaltungskraft Auskunft, Freytag zeichnet Typen, Raabe Originale. Bei Freytag sagt man sich: dieser und jener Gestalt bist du im Leben wohl oft begegnet, bei Raabe: du könntest ihr wohl einmal begegnen. Freytag ist der größere Künstler, Raabe der umfassendere Geist, jener spricht aus der Fülle einer reichen und tiefen Erfahrung, dieser aus einem warmen Menschenherzen voll umfassender Liebe für die Armen und die Bedrückten. Beide gehören zu unsern ersten Humoristen, aber bei Freytag ist der Humor ein vorübergehendes Moment, bei Raabe ist er das Wesen, bei jenem ist er romantisch und bei diesem realistisch.

Mit einem kleinen Werk: „Die Chronik der Sperlingsgasse“ (1857) begann die dichterische Production Raabes. Das Buch war eine Reihe von humoristischen und elegischen Stimmungsbildern, mehr reflectirend als erzählend, die Tagebuchblätter eines alten Mannes. Kaum hat wohl wieder ein junges Talent seine Laufbahn damit eröffnet, daß es aus der Seele eines Greises heraus Welt und Leben ins Auge faßte. Allein dies Buch, so ganz ein Vermächtniß jener elegisch gefärbten Zeit, ist doch ein echtes Dichterwerk, und wenn in den stetig schwankenden Stimmungen die Charaktere auch ihre schärferen Umrisse verlieren, so verleiht ihnen die subjective Färbung wiederum einen eigenen Reiz. Raabe hat darauf eine ungemein fruchtbare Thätigkeit entwickelt und leider bedeutet nicht jedes seiner Werke eine Steigerung oder Entwicklung seines Talents. Seine besten Romane in dieser Periode sind: „Unseres Herrgotts Kanzlei“ (1862), „Die Leute aus dem Walde“ (1863), „Der Hungerpastor“ (1864), „Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge“ (1867), „Der Schüdderump“ (1870), und manche von seinen Novellen und Erzählungen sind mindestens ebenso hoch anzusetzen als diese größeren Erzeugnisse.

Jean Paul und Dickens heißen, wie bemerkt, die beiden Sterne, die über seinen dichterischen Genius stehen und denen er sich einmal zugesellen wird, wenn das Jahrhundert abgelaufen ist und Rechnung abgehalten wird, wie viel von ihm in das nächste hinübergenommen wird. Von Jean Paul hat der Dichter alle Unarten, den starken Zug der Manier, das wunderliche Wesen, die „Fahrigkeit“ der Composition; ihm steht er auch nahe im Reichthum der Gedanken, der Weite des Blicks, in dem tiefen Gefühl für die kleinen Sterblichen und ihr irdisches Loos. Aber wenn Jean Paul Phantast, ist Raabe gleich Dickens Realist, er stellt sich in die wirkliche Welt hinein, er sucht sich seine Originale zusammen, wo er sie findet: in der Schusterwerkstätte, der einsamen Dachstube, hinter den Aktenstößen und wenn es nöthig ist, sogar hinter dem Zaun. Er wäscht sie nicht und kämmt sie nicht, sondern rückt sie nur in das rechte Licht und entwickelt mit humoristischem Behagen, das freilich oft zu weit und zu breit sich ausspinnt, ihre Sonderbarkeiten, ihre Schnurrpfeifereien, ihr innerstes Gemüthsleben. Kein anderer deutscher

Dichter hat eine solche Fülle merkwürdiger Käuze in seinen Werken, kein anderer in unserer Gesammtliteratur vermag wie er das wiederzugeben, was man die „Philosophie des gemeinen Mannes“ nennen kann. In ihrem Ausdruck ist sie oft schrullenhaft, manierirt überladen, aber jeder seiner Proletarier-Philosophen philosophirt in der Sprache seines Standes, derb und ungeschlacht, und in jedem steckt ein weiches, warmes Herz. Irgend wo sagt der Dichter, der deutsche Genius habe immer einen Theil seiner Kraft aus dem deutschen Philisterthum gesogen, und auf ihn selbst trifft das Wort am meisten zu. Er ist der Dichter der deutschen Philister d. h. aller jener Köpfe, welche die Schablone der Gesellschaft als Philister verschreit: Raabe weist an ihnen den innerlichen Zug auf, welcher sie mit dem Höchsten und Tiefsten des deutschen Volksgemüths, mit seinem ethischen Idealismus verbindet. Und er sieht als Humorist die Welt an, wie sie der Weltgeist selber ansehen müßte: um den Mund ein ironisch-humoristisches Lächeln, in der Brust das unendliche Erbarmen. Er hat keine Dichtung geschaffen, die überrascht, erstaunt und fortgerissen hätte, er ist nie Mode geworden und wird es nie sein, er ist in seinen Werken kein Künstler und manches von ihnen wird bald vergessen werden, aber er ist trotzdem ein Dichter, der die Eigenart der deutschen Volksseele reicher und umfassender wiederspiegelt als selbst Auerbach, dessen literarischer Einfluß unendlich größer gewesen ist.

In seinen Erfindungen ist Raabe überaus einfach; er arbeitet mit wenigen Motiven und zu dem echten Epiker fehlt ihm die Fabulirungsgabe, spannend und fesselnd zu erzählen. Nur in kleineren Novellen hat er sie überaus glücklich bekundet, in einem weiten Raum des Romans aber treiben seine Gestalten gern ihr eigenes Leben, machen sie sich von den Fäden unabhängig, mit denen doch alle Geschehnisse verknüpft sein müssen. Selbst wo er wie in den „Leuten vom Walde“ oder in seinen historischen Romanen bewegte, abenteuerliche Schicksale schildert, wird es ihm sauer, mit seinen Figuren durch die Welt mitzulaufen. Sein Roman ist noch der Roman im Goetheschen Sinne, der sich nicht aus Handlungen, sondern aus Begebenheiten, nicht aus Charakteren, sondern aus Gesinnungen zusammensetzt. Er macht seine Helden nicht glücklich in dem Sinne, wie es der

Troß der Romanschriftsteller thut, daß er sie in den Armen einer reichen und schönen Braut entläßt: Glück oder Unglück liegt jedem im Gemüth, das Aechte bewährt, das Falsche entehrt sich, selbst dann, wenn es mit Reichthum und Ehren überhäuft wird. Die Welt denkt für ihn an andere Dinge, als Gemüth und Redlichkeit zu belohnen, und in solchem Ausgang kommt der ironische Zug seines Naturells oft mit einer gewissen Schärfe zum Ausdruck. Aber wenn das äußerliche Leben bei ihm nicht allzu reichhaltig ist, so entwickelt er um so stärker das innere, hier ist er geradezu so verschwenderisch, daß er barock wird: viel, viel weniger wäre eben genug. Der bedeutsamste Held in jedem seiner Bücher ist ferner der Dichter selbst; er stellt sich dreist und ungescheut seinen Männlein und Weiblein zur Seite, spricht Gutes und Böses von ihnen, schilt sie in seiner humoristisch-mitleidigen Art und ergeht sich in den ironischsten Bemerkungen über die Komödie des menschlichen Lebens. Dann erinnert er sich wieder einmal, daß er Dichter ist und nun malt er uns Stimmungsbilder von ganz eigenartigem Reiz. Wie Halbdunkel oder wie grauer Nebel liegt es auf solchen Partien und doch sehen wir Alles, Alles darin, die stille Wohnstube des Sonderlings, das elende Dorf mit seinen alten Weibern, die verfallene Winkelgasse mit ihren Kindern und Trunkenbolden, die raunende, flüsternde Erde und den unendlichen Himmel mit seiner glitzernden Sternenschaar. Es sieht Alles anders aus, als wir es anzuschauen pflegen, und doch ist Alles wahr und wirklich. Das Temperament des Dichters ist zum Spiegel der großen, weiten Welt geworden.

Sein schönstes Werk dieser Epoche, vielleicht das gemüthvollste unserer Romanliteratur, ausgezeichnet durch vortreffliche Charakteristik und einen ergreifenden Gedankeninhalt ist der „Hungerpastor“ (1864). An dem Lebenslauf zweier Knaben, eines armen Schustersohnes und eines wohlhabenden, jüdischen Trödlersprößlings wird das wahre und das falsche Ideal entwickelt. Hans Unwirrsch, der arme Schusterssohn wird, in Noth und Sorge von Jugend auf, der arme Pfarrer auf dem einsamen Dorf der Meeresküste, Moritz Freudenstein dagegen, der geistreiche, sophistische Verstandesmensch, kommt zu Ehren und Ansehen und schwingt sich sogar zum Geheimen Hofrath empor.

Aber in den Augen des Dichters ist er damit bürgerlich todt, nicht der äußere Glanz entscheidet, sondern das Licht, das von innen strahlt, jenes Licht, das gleichsam von der Glaskugel des armen Schusters Unwirrsch ausgeht und die Stube wie den Roman mit so eigenartigem Schein erleuchtet. Beide Nachbarskinder trieb der Hunger in die Welt bei Moritz Freudenstein war es nur der Hunger des Egoismus, bei Hans Unwirrsch aber der Hunger, der schon in seinem armen Vater gelebt hatte, nach uneigennütziger Erkenntniß, deren innerster Gehalt die echte Liebe Gottes und zu den Menschen ist. Die Jugendjahre der Beiden, die merkwürdigen, humoristisch gezeichneten Menschen, die sorgend und liebend ihnen zur Seite stehen, wie wahr und rührend sind diese Schilderungen, nicht photographisch dem Leben abgestohlen, sondern vielmehr von innen heraus entwickelt. Wenn der Dichter uns dann in die große Welt führt, überschüttet er sie mit ironischen Streiflichtern, nicht zuletzt aber seinen Helden Hans selbst, bis ihm das Herz wieder aufgeht, da er ihn in der Hungerpfarre geborgen hat, während das falsche Glück Moritz Freudensteins rasch zerbricht.

Auch Raabes Individualität wurzelt ganz in den Stimmungen des Zeitalters 1850—70. Der Dichter der Philisterwelt, der Kleinen empfindet dieselbe demokratische Abneigung gegen den Bureaukratismus, die officielle Gesinnungsheuchelei, die materielle Gewinnsucht, das gesellschaftliche und politische Streberthum. Die Gegensätze des Hans Unwirrsch und des Moritz Freudenstein, des entsagungsfrohen Idealismus und des rücksichtslosen Egoismus, gehören ihm nicht allein an, Freytag hat sie vorher in seinem Anton und Veitel Itzig gezeichnet, Auerbach widmet ihnen den Roman „Das Landhaus am Rhein", Spielhagen nimmt sie auf in seinem „In Reih' und Glied". Und mit diesen allen theilt Raabe den großen Sinn, dem nichts Menschliches fremd ist, die lebendige Zuversicht auf die Macht des Guten, die sich immerdar auf der Welt offenbaren muß, so sehr die Dinge in ihr auch äußerlich einen andern Verlauf nehmen. Schließt Eure Reihen fest an einander, ihr, die ihr dem Geist der Freiheit und der Liebe gehört, dann wird der Tag kommen, wo ihr eine große, einige Gemeinde bilden werdet! So lautet das Losungswort, das in diesen Jahren die Dich-

tung des Romans mahnend und tröstend an die Zeitgenossen ausgiebt.

---

6. Friedrich Spielhagen.

Kein Dichter hat jenes obige Losungswort feuriger und schwungvoller verkündet als Friedrich Spielhagen, der jüngste unter den Romandichtern dieser Epoche, der doch an ihren ältesten, Gutzkow, am meisten anknüpfte. Er wählte sich nicht seinen besonderen Kreis aus, um auf ihm zu säen und zu ernten wie Freytag und Raabe, ja selbst Auerbach, der mehr in das Leben hineinsah, als an ihm theilnahm, sondern die moderne Welt in ihrer ganzen Ausdehnung, in ihrer Oberfläche wie in ihrer Tiefe, trat in der „wiederstrahlten Beleuchtung" seiner Dichtungen hervor. Was den modernen Menschen in seiner Zeit erregte und bewegte, die großen Probleme und die kleinen Sorgen, die Leiden der Menschheit und des eigenen Herzens, Alles das verwob der Dichter zum Plan seiner Romane. Aber nicht um Augenblicksbilder war es ihm zu thun, die etwa den Leitartikeln der Zeitungen gleichen, wo das Morgen ein anderes Gesicht zeigt als das Heute, seine Kunst suchte die typischen Grundzüge des zeitlichen Lebens festzuhalten und in einer geläuterten Form im Spiegel der Dichtung zu zeigen. So schließen Wirklichkeit und Dichtung bei ihm einen Bund der Versöhnung; der Dichter bleibt sich bewußt, daß er noch andere Aufgaben hat, als Dokumente der Zeitgeschichte zu liefern, er ist Poet und als Poet Künstler. Zugleich aber ist es das Leben der Zeit, das sein eigenes und das seiner Dichtungen ausmacht.

Das Erste, Ursprüngliche in Spielhagen ist der Dichter und schon darum bildete er einen Gegensatz zu Gutzkow, der auch seine dichterische Thätigkeit immer nur unter dem Gesichtspunkte journalistischer Leistung ansah und angesehen wissen wollte. Eine gewisse idyllische Beschaulichkeit der Jugendjahre entwickelte in ihm eine starke Innerlichkeit, einen Hang zur Träumerei, welcher ein geheimnißvoller Trieb, der Welt ins

Auge und ins Herz zu sehen, sich zugesellte. In diesem Trieb offenbarte sich der epische Charakter seiner Phantasie, aus ihm entsproß die lebendige, oft überquellende Fabulirungsgabe des Dichters, die in seinen Romanen Fäden auf Fäden in einanderschlang und in drängender Fülle die Gestalten herbeirief. Wer als Dichter auf ein Wirrsal eigener Erlebnisse zurückblickt, wird gar zu leicht ein müder Mann, dem die Ereignisse wenig bedeuten; die Bilder des Lebens verblassen ihm und kümmerlich bläst er in der Asche erloschener oder erlöschender Empfindungen die poetischen Funken an. Nur die starken Talente heben sich wie die elastische Feder unter dem Druck. Und etwas von der Kraft, der Biegsamkeit und dem Feuer des Stahls lebte in der Seele des Dichters, der nach mancherlei Versuchen plötzlich einen großen Zeitroman nach dem andern schuf. Seine Phantasie umgrenzte bei ihm ihr Feld stets in einem weiten, schwungvollen Bogen, in seinen Gestalten wogte der leidenschaftliche Sinn ihres Schöpfers und umhauchte sie mit einer idealen Größe. „Wenn ihr Romanheld Jemand nennt", bemerkt der Dichter einmal, „der für das Leben zu gut und zu edel ist und desgleichen man deshalb im Leben schwerlich findet, so ist Romanheld der höchste Ehrentitel". Viele, aber nicht alle Helden verdienen bei Spielhagen diesen Ehrentitel; sie verkörpern den idealen Sinn des Dichters. Man hat ihn darum getadelt, aber man mag ebenso Goethe und Schiller tadeln, daß die Iphigenia so wenig einer alten Griechin und Posa so wenig einem Maltheserritter des 16. Jahrhunderts gleicht. Spielhagens lebendiges Schönheitsgefühl malt freilich auch die äußere Erscheinung seiner Helden und Heldinnen ins Himmelblaue und Sonnenhafte, er stattet sie mit allen möglichen Vorzügen aus, und diese Neigung wird schwerlich selbst von seinen wärmsten Verehrern als Vorzug empfunden werden. So wie die Welt nun einmal ist, hat jeder Mensch, er sei beschaffen wie er wolle, ein Anrecht darauf, der Held eines Romans zu werden; was selbst das Leben gewährt, soll die Dichtung nicht versagen. Um so energischer und kräftiger waltet das Charakterisirungstalent des Dichters in den Gegen- und Nebenpersonen seiner Romane: keine Schatten und Schemen, sondern Typen aller Berufsklassen und Volksschichten, erfüllt von den Empfindungen und Gedanken ihres eigenen

Lebens ziehen an uns vorüber. Wie sie auf norddeutschem Grund und Boden ihr Dasein führen, so haben sie alle ein norddeutsches Heimathsgefühl. Sie wohnen nicht im Reich der Träume, sondern in Pommern und Thüringen. Spielhagens Romane sind auch Landschaftsromane; er kennt Volk, Sitte und Land, die er schildert. Den Reiz der pommerschen Ebene mit ihren wogenden Kornfeldern, ihren prächtigen Buchwaldungen, ihren Dörfern und Pfarrhäusern, vor Allem mit ihrem Ausblick auf das ewige, leuchtende Meer hat er ebenso farbig und anmuthig wiedergegeben wie den Waldzauber und das Quellenrauschen thüringischer Berge. Und seine eigenste Kunst ist, diese Welt nicht als Staffage zu zeichnen. Seine Naturschilderungen sind keine Bilder in trockenen Farben, sie sind spielende Sonnenlichter, die das Gemüth seiner Helden durchzittern. Seine Gestalten leben in der Natur wie diese in ihnen, ein gleicher oft geradezu hinreißender Strom der Empfindung erwärmt beide, in ihnen beiden ist dieselbe Bewegung, dieselbe Handlung. Auch die kommenden Poeten werden an Spielhagen noch studiren müssen, wie der Dichter die starre Naturgewalt aufzulösen, wie er sie in das Gewebe seiner Handlung zu verflechten hat, kurz wie er Lessings Wort, daß der Dichter nicht beschreiben, sondern erzählen soll, zur Wahrheit machen kann.

Spielhagen aber erzählt nicht nur um des Erzählens willen, so meisterhaft dieses Erzählertalent auch in ihm ausgebildet ist, ihn drängt es zugleich, durch die Dichtung auf die politischen und ethischen Gedanken seiner Zeit einzuwirken. Nicht mit Ermahnungen und Betrachtungen sucht er dies zu erreichen, sondern als Künstler, indem er die Grundzüge seiner Weltanschauung seiner Zeit vorhält. Seine Weltanschauung aber ist nichts Anderes als das Weltbild, wie er es ansieht, wie es von seinen Nerven, seinem Temperament, den Ideen seines Innern aufgefaßt und reflectirt wird. Weil er selbst mit voller Seele an den Kämpfen seiner Zeit theilnimmt, führt er uns Gestalten vor, die von den gleichen Empfindungen beseelt sind. Und solche Charaktere kann man nicht schildern, ohne selbst Charakter zu besitzen, einen Charakter, den der Wechsel der Zeit nicht erschüttern, nicht in seinen Ueberzeugungen schwankend machen kann. Der freiheitliche Sinn seiner ersten Schöpfungen ist Spiel-

hagen treu geblieben bis zu seinen jüngsten, und wie man sich auch zu seinen Anschauungen stellen mag, Niemand kann den männlichen Geist und die sittliche Wärme in ihnen leugnen, Niemand kann vor dem Künstler und Dichter die hohe Achtung hegen, die er nicht zugleich vor dem Menschen empfindet. Es ist wohl möglich, sogar wahrscheinlich, daß unsere literarische Entwicklung andere Wege einschlagen wird als die Bahnen, in denen sein Genius nach seinen Zielen gestrebt hat, es ist wohl möglich, daß Manches von seinen dichterischen Schöpfungen und theoretischen Gedanken verblassen und verbleichen wird im Strahl eines Lichtes, welches überall grellere Nüancen und schärfere Ecken und Kanten entdeckt. Für seine Epoche aber bedeutet er den Höhepunkt der dichterischen Gestaltungskraft und des dichterischen Empfindens.

Nach dieser allgemeinen Charakteristik Spielhagens ist es angebracht, seine Stellung in der literarischen Entwicklung kurz zu fixiren. Das Leben unseres Jahrhunderts ist die Entfaltung des Wirklichkeitssinnes. Er war mit den Vierziger Jahren in der Dorfgeschichte, im Genre, in dem socialen Roman bereits kräftig hervorgebrochen, Gutzkow hatte den großen Organismus des Staates unter einem neuen, der Wirklichkeit sich nähernden Gesichtspunkt poetisch behandelt, alle Talente suchten im Roman ein neues Verhältniß zwischen Poesie und Leben zu begründen, in welchem die Poesie ebenso zu ihrem Recht kam, wie das Dasein der Wirklichkeit. Anstatt das letztere zu beherrschen, erkannte das dichterische Gemüth seine Aufgabe darin, es wiederzuspiegeln. Aber es wollte trotzdem nicht seine idealen Regungen von ihm unterdrücken lassen, es trachtete danach, den Einklang zwischen innerer persönlicher und äußerer allgemeiner Welt zu finden, und es sah ihn darin, daß es sein individuelles Empfinden objectivirte, in poetische Gestalten umsetzte. Die Individualität des Dichters trat ebenso subjectiv hervor wie das reale Leben objectiv: die höchste Potenz in Beidem entfaltete Spielhagens Schaffen.

Sein erster großer Roman „Problematische Naturen", 1860—61 erschienen, kennzeichnete die Generation und die Zeitstimmung vor den Märztagen 1848. Das Thema war, wie wir wissen, nicht neu, auch die Romanschriftsteller der Reaction

hatten die problematischen Naturen, die Titanen und Faustischen Geister zu charakterisiren gesucht, das merkwürdige Geschlecht jener Menschen, die wir geneigt sind, nur einer Zeitepoche unseres Jahrhunderts zuzuschreiben, während das Problematische doch wohl der modernen Natur überhaupt angehört. Wo leidenschaftliche Köpfe müßig feiern oder in widerstrebenden Verhältnissen sich rühren müssen, entwickelt sich in ihnen stets der problematische Charakter; noch heutigen Tages begegnen wir ihm im Leben auf Schritt und Tritt. Aber es war der Fluch jener Zeit, wie wir gesehen haben, daß der Abstand zwischen dem Ueberschwang der Anempfindung und der Dürftigkeit der Willenskraft größer war als zu einer andern. Wenn Spielhagens Vorgänger vergebens versucht, die problematische Natur lebenswahr zu zeichnen, so gelang es seiner dichterischen Kraft: er kam, wenn wir manchen Angaben trauen, ja selbst aus dem Lande der „problematischen Naturen“. Ein Wechsel der Stimmungen zwischen leidenschaftlichem Verlangen und düsterer Schwermuth geht durch den Roman: das Leben zu genießen und das Leben zu verachten, zwischen diesen Extremen schwanken die Oswald Stein, Professor Berger, Albert Timm, und selbst noch der sich zu edler Männlichkeit aufraffende Baron Oldenburg. Sehr fein hat der Dichter alle Schattirungen des problematischen Charakters in diesen Figuren zur Anschauung gebracht: den lyrischen Weltschmerz und die Extase für das Ideal in seinem Helden Stein, der mit dem Byronismus der Gesinnung auch die aristokratische Lebensführung und das für junge Mädchenherzen unwiderstehliche Aeußere verbindet, den philosophischen Nihilismus, die Weltverachtung in Professor Berger, den raffinirten Egoismus in dem liederlichen Geometer Timm, den romantisch-humoristischen Skepticismus in Baron Oldenburg. Alle diese Naturen gehen mit Ausnahme Oldenburgs in den Barrikadenkämpfen der Revolution von 1848 zu Grunde, und wahrlich, die Dichtung konnte keinen würdigeren Abschluß finden als die Epoche der Wirklichkeit ihn gehabt hatte. Ein so glänzendes Colorit zeichnet diese Figuren aus, daß sie sich der Nachwelt unvergeßlich als die Typen jener seltsamen Zeit eingeprägt haben. Die merkwürdige Dichtung erfüllt zugleich der große, politische Athemzug der „Ritter vom Geist“ — auch in

der Technik hat der Gutzkowsche Roman auf sie eingewirkt, — dazu weben Licht und Luft der pommernschen Buchwaldungen, das träumerische Leuchten des Meeresspiegels in unsere Phantasie hinein und umstricken sie mit ihrem melancholischen Zauber. In der etwas complicirten, doch vortrefflich entwickelten Handlung erfolgt der Umschwung durch die auch später mit Vorliebe von Spielhagen angewandte Wendung, daß Thatsachen der Vergangenheit an den Tag kommen und entscheidend in das Geschick der Helden eingreifen. Es ist ein Zug spottender Ironie, wenn der Dichter seinen Haupthelden Stein, der den Adel tödtlich haßt, zuletzt zum Sohn eines Barons macht und wenn er andererseits den Fürsten Waldernberg zu einem Proletariersprößling stempelt — die Lehre vom „blauen Blut“ wird dadurch in eine bitter satirische Beleuchtung gestellt. Denn wie in manchen Scenen ein köstlicher Humor waltet — wer denkt nicht an den würdigen Pfarrer und die Dichterin Primula, an das Grünwalder Lesekränzchen? — so gewinnt in andern der Humor die Schärfe der Satire, und die Art, wie die pommerschen Landjunker gezeichnet sind, mahnt an Thackerays Griffel. Man hat den Dichter der Uebertreibung gescholten, und ihm damit Unrecht gethan: seine Schilderung z. B. des Ballfestes der Junkergesellschaft hinterläßt eher den Eindruck, daß er häßliche Details der Wirklichkeit unterdrückt als ans Licht gezogen hat.

Mit allen großen Romandichtern seiner Zeit theilt Spielhagen den Stolz bürgerlicher Tüchtigkeit und die Abneigung gegen den Adel. Dennoch sind bei ihm wie bei Freytag — ein Nachhall der jungdeutschen Zeitstimmung — die Bilder aus der adligen Gesellschaft lebenswahrer und farbiger herausgekommen als die aus der bürgerlichen Sphäre. Dafür entdeckt er tüchtige, brave Menschen, treuherzige Naturen in diesen bürgerlichen Schichten wie seinen Bemperlein und vor Allem den Dr. Braun. Hier ist die Gedankenwelt zu finden, welche die problematischen Naturen überwunden hat und von deren Höhen aus der Dichter die Welt beurtheilt. In den Worten seines Dr. Braun, die wir anführen möchten, ist der große Fortschritt ausgedrückt, den die neue Generation der alten problematischen gegenüber darstellt: „Wer die Solidarität aller menschlichen Interessen — das oberste

Princip aller politischen und moralischen Weisheit — begriffen hat, weiß auch, daß seine individuelle Existenz nur ein Tropfen in dem ungeheuren Strome ist und daß diese Tropfen-Existenz weder das Recht noch die Möglichkeit der absoluten Selbständigkeit hat. Wir dürfen uns nicht länger sträuben „zu sein, was wir wirklich sind: Menschensöhne, Kinder dieser Erde, mit dem Recht und der Pflicht, uns hier auf diesem unsern Erbe auszuleben nach allen Kräften mit den andern Menschensöhnen, unsern Brüdern, die mit uns gleiche Rechte und freilich auch gleiche Pflichten haben“.

„Die von Hohenstein“ (1863) und „In Reih und Glied“ (1866) gehören im Grunde genommen zusammen; vielleicht hat darum der eine Roman die Bedeutung des andern etwas gedrückt. Während das letztere Werk als eins der schönsten Erzeugnisse Spielhagens angesehen wird, haben „Die von Hohenstein“, die Geschichte einer degenerirenden Adelsfamilie, aus sehr sensationellen Motiven herausgearbeitet, keine tiefere Wirkung ausüben können; aller poetischer Glanz ruht auf „In Reih und Glied“. Aber gemeinsam ist beiden dieselbe Idee, gemeinsam ist ihnen auch der Held; nur treten jedesmal einzelne Züge verschieden deutlich in beiden hervor. In den „Hohenstein“ ist es ein Journalist, der im Mittelpunkt des Ganzen steht: ein leidenschaftlicher Charakter, der durch die Liebe zu einer Adligen aus seiner natürlichen Sphäre gezogen wird, so daß er Weib und Kind einem unerlaubten Liebesglück opfert. Der Roman schließt mit einer glänzenden Schilderung der Revolutionsbilder, die deutlich verrathen, daß in ihnen persönliche Eindrücke des Dichters ihren poetischen Ausklang gefunden haben. Das Ende ist der Untergang des Helden. Er erscheint als problematische Natur, aber mit einer bedeutsamen Variante. Eine Nebenperson in dem Roman nennt ihn „trotz seines ungestümen Freiheitsdranges und Adelshasses im Grunde eine despotische Natur, eine Junkernatur; denn worin besteht das Charakteristische dieser Natur anders als in der scharfen Accentuirung eingebildeter Vorzüge und in jener Willkür, die sich dem Gesetz nicht fügen kann und will?“ Lösen wir den Helden aus seinem epischen Zusammenhange, so ist sein Kern, sein Urtypus kein anderer als der der „heroischen Natur“, wie sie Auerbach definirt hat.

Seiner Weltanschauung tritt darum auch die des Dichters entgegen: Münzer ist Kosmopolit und Socialist, sein Princip ist der staatliche Zwang, die Bevormundung des Individuums — des Dichters Evangelium lautet: Erziehe dich selbst, du deutsches Volk, zur Freiheit und zur Liebe! Am schönsten wird dieser Gedanke lebendig in der Gestalt des sanften, stillen Balthasar mit ihrem unerschütterlichen ethischen Idealismus, einer echt Spielhagenschen Figur, wie denn in jeder Dichterseele die Gegensätze eng neben einander liegen.

Unverkennbar ist das Vorbild Münzers Niemand anders als Lassalle, der auch das Vorbild für „In Reih und Glied" gegeben hat. Aber in diesem Roman ist Alles schärfer und bedeutsamer entwickelt, die Gegensätze erscheinen klarer sowohl in ihren Ideen wie in ihrer Charaktergestaltung. Das Thema von der „heroischen Natur", durch die Zeitereignisse nahe gelegt, wird weit consequenter durchgeführt als in Auerbachs „Auf der Höhe". Die Figur, in welcher der Dichter einen Theil seines Selbst enthüllt hat, der Dichter Walter Gutmann, spricht auch den leitenden Gedanken des Werkes aus. Er nennt Leo, den Haupthelden eine „heroische" Natur. „Aber wenn nicht alle Zeichen trügen, so ist die Zeit des Heroenthums vorüber. Wohl mag es der groß angelegten Natur schwer werden, sich zu beugen unter das allgemeine Gesetz, schwer von dem Irrthum zurückzukommen, daß sie allein schon ein Ganzes sei. Und doch ist es ein Irrthum. Das Feldgeschrei heißt jetzt nicht mehr Einer für Alle, sondern Alle für Alle ... Wir wissen jetzt, daß alle Länder gute Menschen tragen und alle gute Menschen bilden eine einzige, große Armee, der Einzelne ist nichts weiter als ein Soldat in Reih und Glied ... Als Einzelner ist er nichts, als Glied des Ganzen unwiderstehlich; den Einzelnen streckt eine Kugel in den Staub, aber die Reihe schließt sich über ihm und die Colonne ist, wie sie war!" Wiederum erklingt so das Hohelied von der Solidarität aller menschlichen Interessen.

Die heroische Natur durchbricht nun diesen Kreis; sie will allein erringen, was nur in gemeinsamer Arbeit errungen werden kann. Der Held wird uns geschildert in seinen Knabenjahren, ein psychologisch sehr fein ausgeführtes Bild; wir sehen ihn schon hier unter dem Einfluß der socialistischen Ideen; eine herbe,

trotzige Proletariernatur, der Schulmeister Tusky, der unter den Bauern die aufrührerische Bewegung des einstigen „Buntschuh" wieder anzufachen sucht, gewinnt bestimmenden Einfluß auf seine Denkweise. Wir werden mitten in die große socialistische Strömung hinein versetzt, die wie ein Riesenfragezeichen sich vor unserm Jahrhundert aufgerichtet hat. Der vierte Stand, das Proletariat, fordert seine Rechte, der Held, Leo Gutmann, will sie ihm durch eigene Kraft sichern. Allein um Etwas zu erreichen, um Etwas zu sein, bedarf es der Macht: das Königthum soll sie ihm gewähren. „Das Königthum", verkündet der Agitator Leo Gutmann, den Arbeitern, „hat uns schon einmal geholfen, das Joch der Feudalherrschaft abzuschütteln, es muß uns auch helfen, die Fesseln des Kapitals abzustreifen, und mag dann, wenn es uns diesen letzten Dienst gethan, aus der Reihe der Mittel der Erziehung und Fortbildung des Menschengeschlechts verschwinden". Was aber in dem Helden lebt, ist weniger der Drang, der Menschheit zu nützen, als der dämonische Trieb nach Machtfülle, der ihn schon in seinen Knabenträumen erfaßte. Es ist ein kühner und großer Gedanke und er gelingt. In einer Unterredung, die Leo mit dem König hat, einer eigenartigen romantisch-phantastischen Natur, weiß er diesen zu fesseln und für seine socialistischen Pläne zu gewinnen; er wird der Vertraute der königlichen Macht, und da er nicht blöde in seinen Mitteln ist und selbst mit den Orthodoxen paktirt, so winkt bereits das Ministerportefeuille. Da aber tritt der Umschlag ein, seine Verlobung mit der Tochter eines Generals führt zu einem großen Skandal, seine Staatsfabrik wird von Aufständischen zerstört, der König läßt ihn fallen und der Tod des Monarchen besiegelt vollends seinen Sturz, mit welchem die conservative Partei ans Ruder gelangt. In einem Duell tödtlich verwundet, endet der Held seine abenteuerliche Laufbahn.

Der Roman hat große, spannende Scenen, eine geradezu außerordentliche Kraft der Charakteristik spricht aus einzelnen Figuren. Es ist nicht blos ein weit angelegtes Zeitbild, sondern eine der besten Schöpfungen epischer Kunst. Allein er hat auch Schwächen und es sei erlaubt, Einiges dafür anzuführen. Zunächst wird eine der wichtigsten Seiten in dem Helden dem Leser unterschlagen. Wir hören immer von der Macht seiner

zündenden Rede und wir vernehmen kein Beispiel dafür. Wie leicht hätte die Scene zwischen Leo und dem König so großartig werden können wie die zwischen Posa und König Philipp, unwillkürlich arbeitet die Phantasie einer solchen Wirkung entgegen, aber die Weltanschauung des Dichters und die Weltanschauung des Helden stimmen nicht überein, und so zeigt uns Spielhagen auf dem Höhepunkt der Dichtung in Leo nur den kühl berechnenden Diplomaten, der mehr auf die Persönlichkeit des Gegners, als auf seine Ideen hin den Haupttrumpf ausspielt. Das war indessen nicht zu vermeiden, um so weniger als ein charakteristischer Zug Leos dabei hervortritt: die Menschen sind ihm nur Mittel für seine Zwecke. Was uns jedoch nicht geschenkt werden mußte, war die Darlegung des Verhältnisses zwischen Leo und dem Arbeiterstande, der Redner, der Agitator der Volksmenge durfte in dem Bilde nicht fehlen. Und hier, um eine Vermuthung zu wagen, drückte Münzer, der Held von den „Hohenstein“ auf Leo, den Helden von „In Reih und Glied“. Diese Seite war in jenem Roman schon vorweg genommen in der gewaltigen, zündenden Proceßrede am Schlusse, diesem Meisterstück einer glänzenden Rhetorik. Uebertreffen konnte sie der Dichter nicht, wiederholen wollte er sich auch nicht, vielleicht überging er darum einen bedeutsamen Charakterzug. Wichtiger ist ein Anderes: Leo steigt zu sehr durch fremde Hülfe und er fällt allein durch fremde Intriguen. Seine Jugendgespielin Silvia ist es, die durch ihren Einfluß auf das Herz des Königs ihm den Weg zur Macht bahnt und die andererseits durch ihre Flucht auch den ersten Anlaß giebt, daß er wieder sinken muß. Diese Silvia ist eine der großen, edel denkenden, weiblichen Figuren Spielhagens, deren Seele der größten Opferfreudigkeit fähig und würdig ist, wie der Dichter den Typus später mehrfach variirt hat — neben ihr erscheint Leo doch fast als kleinlicher Intrigant. Und das soll er nicht sein, wenigstens soll er es nicht ganz sein. So nimmt das Intriguenspiel hinüber und herüber ihm einen Theil seiner tragischen Größe und die heroische Natur wird beinahe zum Rechenmeister, der zum Schlusse sich selbst bitter verrechnet.

Das Gegenbild Leos ist Walter, der hochherzige, bescheidene Idealist, dessen Leben mühevolles Kämpfen und Ringen ist. Ihm aber wird, wenn Leo und Silvia untergehen, zuletzt ein

bescheidenes Glück, das ihn mit seiner Jugendgeliebten verbindet. Auf seiner Seite steht sein Vater, der biedere Förster, und ein spinozistisch angehauchter Dr. Paulus. Dem ganzen Plane nach entwickelt sich die Weltanschauung des Dichters mehr negativ, als positiv, auch wenn Dr. Paulus zuletzt den im Arbeiteraufruhr umgekommenen Förster als einen Helden und Heiligen feiert, der „für die heilige Ordnung“ gefallen. Das Regiment, das mit dem ziemlich sarkastisch gezeichneten Prinzen der Romantik auf dem Throne folgt, bietet am Schluß auch keinen freundlichen Ausblick in die Zukunft, wenn wir sehen, daß rohe, egoistische Junkerseelen wie Henri v. Tuchheim nun die Machthaber des Staates sein werden. Das Bild des öffentlichen Lebens erscheint so grau in grau, wie die Zeit selbst in den Gemüthern noch keine Ahnung ihrer nahen politischen Zukunft weckte; tiefer und lebendiger spürte sie das Wirken der socialen Mächte, die grollenden Stimmen unter der Erde, die in unserer Gegenwart nur noch dumpfer und lauter ertönen. Ernsthaft tauchte die bange Frage auf, wie diese Ausbrüche unterirdischer Gewalten zu verhindern seien, und dieser Frage und ihrer Lösung in dem Sinne, wie sie ihm der ethische Idealismus seines Geistes eingab, widmete Spielhagen seinen nächsten großen Roman, „Hammer und Amboß“. (1869).

Kann der Dichter überhaupt sociale Fragen lösen? Es wäre viel von ihm verlangt, sollte er leisten, was nicht der steigende Fleiß der Wissenschaft, die Arbeit von Generationen zu erreichen vermögen. Die Muse bietet keine Recepte feil, die socialen Schäden der Zeit zu heilen, sie muß dieselben billig den Staatsmännern und der Wissenschaft überlassen. In der Dichtung kann sich nur wie das Bild der Zeit so der Geist des Dichters wiederspiegeln und dort wird die Dichtung ein Kunstwerk sein, wo Zeitbild und Dichtergeist eine Einheit bilden. Aber wenn der Dichter auch keine socialen Fragen zu lösen im Stande ist, so hat er vielleicht eine sociale Aufgabe: diese oder jene Wurzel des Uebels bloßzulegen und an den sittlichen Geist der Menschheit zu appelliren, sie auszugraben und zu vernichten. „Hammer und Amboß“, der neue Roman des Dichters, stützt sich auf einen solchen Appell an die Menschheit: „Unser Herrscherthum, unsere Adelsinstitutionen, unsere Heereseinrichtungen,

unsere Arbeiterzustände", heißt es in dem Roman, „überall das kaum versteckte, grundbarbarische Verhältniß zwischen Herren und Sklaven, zwischen der dominirenden und der unterdrückten Kaste; überall die bange Wahl, ob wir Hammer sein wollen oder Amboß. Nicht Hammer oder Amboß, Hammer und Amboß, muß es heißen, denn jedwedes Ding und jeder Mensch in jedem Augenblick ist beides zu gleicher Zeit". Unter diesen Umständen fügt es sich, daß „wie der Herr den Sklaven, so der Sklave den Herrn corrumpirt und daß in politischen Dingen der Vormund zugleich mit dem Bevormundeten verdummt. Die Wuth zu befehlen, die sklavische Gier sich befehlen zu lassen, verschlechtern die Welt, füllen Zucht- und Arbeitshäuser".

Der Dichter will an dem Falle eines besonderen Menschenschicksals die ethische Macht nachweisen, die in der Erkenntniß liegt, daß der Mensch „Hammer und Amboß" sein müsse, sich ebenso selbst bestimme wie er sich durch Andere bestimmen lasse. Aus dieser Theorie ergiebt sich, daß er zu seinen Mitmenschen in das Verhältniß freier, gemeinsamer Arbeit zu treten hat: die Spielhagensche Solidarität der menschlichen Interessen. Der Held des Romans geräth durch seine müßige Willfährigkeit, durch sein stetes Amboßsein zuletzt in das Zuchthaus, hier vollzieht sich in ihm unter der verständnißvollen Leitung des humanen Gefängnißdirectors, der jene obige Theorie ausspricht, ein Umschwung: er lernt den Segen der Arbeit kennen, ein Anderer tritt er in das Leben zurück, um in demselben fortan sich als „Hammer und Amboß" zu erweisen und zu Ansehen und Glück zu gelangen. Als Herr und Leiter einer Fabrik ändert er das Verhältniß zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer ganz in dem Sinne seines Grundsatzes, indem er fortan die Arbeiter selbst an dem Gewinn theilnehmen läßt. So schön und poetisch und zugleich echt human die Idee des Romans ist, ihre Durchführung scheint uns nicht einwandfrei und zwar darum nicht, weil die Umstände, aus denen das Gewebe der Handlung sich zusammensetzt, mit einem Wort, das Schicksal des Helden, nicht das eines normalen, typischen, sondern eines anormalen Falles ist. Georg Hartwig, der Held, ist ein Charakter, den wir von der ersten Seite des Buches an lieb gewinnen, aber er ist doch, ehrlich gesagt, ein rechter Glücksvogel. Er gehört zu denen,

welchen das Geschick es überaus leicht macht, nachdem sich die Pforten des Zuchthauses hinter ihnen geschlossen haben; er dient zwar als Arbeiter von der Pike an, allein wie rasch klimmt er die Stufen des Glückes empor, wobei die Liebe ihm überdies noch hilfreich die Hand bietet. Sein Leben kann nicht als Muster und Norm der Hammer- und Amboßtheorie gelten; es ist eine Ausnahme in der Zahl der Hunderttausende, die Hammer und Amboß sind, ohne wie er die Launen der Fortuna auf sich zu lenken. Dies Bedenken freilich wird kaum von der Mehrzahl der Leser geltend gemacht werden — und wer hätte den Roman nicht gelesen, dieses Buch, welches mit die schönsten Naturschilderungen enthält, die Spielhagens Kunst entworfen, das eine Fülle der Charakteristik athmet, wie sie nur bei Dickens zu finden ist? Ja stärker als in anderen Romanen hat der große Engländer diesmal auf Spielhagen eingewirkt und wer schärfer zublickt, sieht hinter dem Verhältniß des Helden zu seinen beiden schönen Geliebten, Hermine und Paula, noch sanfte Schatten aus dem „David Copperfield“ herüberwinken. Wie lebenswahr treten andererseits der „wilde Zehren“, die phantastische Konstanze, die Kerngestalt des treuen Hans, der biedere Claus und sein Weib, nicht zuletzt der sarkastische, krähende Doktor Snellius vor uns hin, ein wie außerordentliches Bild des „geriebenen Geldmannes“ stellt der Kommerzienrath dar! Der humane Gefängnißdirector ist vielleicht zu idealistisch gezeichnet und doch gerade darum wächst diese Gestalt uns so warm ans Herz. Der stimmungsvolle Reiz der pommerschen Landschaft, die Scenen aus dem Schmugglerleben, vor Allem der Seesturm in der Hafenstadt — wie wunderbar ist das Alles in einzelnen Bildern, mit poetischer und zugleich realistischer Kunst, mit warmer, leidenschaftlicher Empfindung ausgeführt! Es giebt wenig in unserer epischen Literatur, was grade mit den letzteren Einzelheiten sich messen kann.

„Hammer und Amboß“ ist ein sogenannter „Ich-Roman“: der Held erzählt selbst seine Lebensgeschichte, und durch die erste Person des Vortrags gewinnt die Darstellung eine eigenartige, interessante Färbung. Unleugbar würde das Werk in der dritten Person des Vortrags verloren haben. Ob aber, wie Spielhagens Theorie es will — denn er ist nicht blos ein großer Dichter, sondern auch ein großer Theoretiker — der Ich-

Roman den Höhepunkt des modernen Romans darstellt? Diese Frage ließe sich genau nur an einer Auseinandersetzung der Spielhagenschen Theorie beantworten, eine Betrachtung, die weit über Raum und Bahnen dieser Darstellung hinausgreifen würde. Nur so viel läßt sich in Kürze sagen: die geschichtliche Auffassung des Romans dürfte sich kaum im Einverständniß mit dem Dichter erklären können. Sie findet die Ich-Romane dort am meisten vertreten, wo der Roman arbeitet, sich neue Formen zu suchen und wo er hilflos noch umhertappt, diese Formen zu finden, während die objectiven Romane immer einen weiteren Grad künstlerischer Entwicklung innerhalb einer Epoche offenbart haben. „Werther“ und „Wilhelm Meister“, die Romane der Jungdeutschen und Wilibald Alexis lassen sich dafür anführen. Aber, wird man vielleicht einwerfen, die „Pickwickier“, Dickens' erster und „David Copperfield“ sein größter Roman, jener ein objectiver, dieser ein Ich-Roman? Auch dieser Einwurf läßt sich beseitigen: in jedem Romanstoff ist zugleich die Form gegeben, welche für die künstlerische Gestaltung die angemessenste ist und der Dichter wird selbst es im Gefühl haben, welche er zu wählen hat. Je mehr sein eigener Charakter sich mit dem Helden deckt, desto eher wird er die Ich-Form vorziehen, je objectiver, kühler und widersprechender er seinem Helden gegenübertritt, desto lieber wird er die andere Form wählen. Und — besondere Fälle ausgenommen, worunter Dickens sowohl wie Spielhagen zu rechnen sind — die Reife seiner Weltanschauung wird grade darin hervortreten, daß er sich von der subjectiven Befangenheit seines Helden loslöst und nicht in dem Ich desselben aufgeht. Mit dieser unserer Ansicht steht, wir wissen es wohl, die des Dichters im vollkommenen Widerspruch. Ihm sind die Romanhelden eines Dichters gleichsam nur verschiedene Entwicklungsstufen des schaffenden Dichters selbst, der sich in ihnen objectivirt. Was er aber von sich mit einem gewissen, freilich durchaus nicht vollkommenen Recht sagen kann, das gilt, wie uns scheint, nicht für jeden und für alle Dichter. Spielhagens Theorie wurzelt in seinem individuellen Temperament, er hat sie aus seiner Eigenart geschöpft wie Richard Wagner die Forderungen seiner musikalischen Dramas nur aus den Bedingungen seines eigenen Genius entwickelte.

Beide sind Beweise dafür, daß Künstlernaturen gern das Maß ihres subjectiven Schaffens zu einem allgemein gültigen machen wollen. Allein so viel auch der Nachschaffende aus seinen Theorien zu lernen vermag und so hoch wir den Dichter schätzen, dem wir in dankbarer Verehrung diese Darstellung gewidmet haben — wir glauben nicht, daß die Folgerungen, welche eine allgemeine, an die Musterwerke anknüpfende, empirische Theorie des Romans aufstellt, sich mit den ästhetischen Anschauungen des Dichters in jedem Punkte decken würden. Auch im Ich-Roman nicht, dessen Reiz und Vollkommenheit vielleicht auf einer Eigenschaft beruht, die Spielhagen fast absichtlich in seiner Theorie zurückdrängt, auf der Eigenschaft nämlich, daß von der epischen Dichtung Individualität und Tonart des Vortragenden d. h. des Erzählers nicht zu trennen sind, daß also dem Roman weit weniger ein objectiver Charakter zukommt, als Spielhagen ihm zuertheilt wissen möchte. Wir wüßten kein besseres Beispiel hierfür als Spielhagen selbst, der, je eifriger er sich bemüht, zu objectiviren, desto stärker die subjectiven Momente seiner Kunst hervortreten läßt. Hier liegt der Grund, warum die Charaktere des Romans weit weniger ein besonderes Leben, ein Leben für sich führen als die des Dramas. Und diesen Punkt wird auch der jüngste realistische Roman ins Auge zu fassen haben, wenn er sich nicht in das Bodenlose verlieren, nicht den Charakter des Romans selbst zerstören will, wie er es in dem Falle thut, daß er einfach die Formen des Dramas auf ihn anwendet. Jede Untersuchung über die epische Dichtung, die sich nicht schon im Anbeginn mit dem Drama auseinandersetzt — und damit sei diese flüchtige Abschweifung geschlossen — wird in Irrthümer und Mißverständnisse gerathen. Was Epos und Drama gemeinsam haben, ist leicht gefunden, und nur wo ihre Wege sich trennen, drängen sich die Schwierigkeiten zusammen.

Fünfter Abschnitt:

Der Roman der Gegenwart (1870—1890).

1. Das neue Zeitalter. — Zeitschrift und Zeitung. — Der Frauenroman.

Der große Nationalkrieg von 1870—71 mit allen seinen Ruhmesthaten bezeichnet für die literarische Entwicklung nicht den Beginn einer neuen Epoche. Als die mächtige Woge patriotischer Begeisterung unser Volksleben durchfluthet hatte und das Geschlecht, das tüchtig bei der Arbeit gewesen, sich auch tüchtig im Kampf um die Ehre des Vaterlandes erwiesen, da gab es Stimmen, die, seherisch beanlagt, von heute auf morgen den neuen Aufschwung der Poesie prophezeiten. Aber die Propheten sahen sich getäuscht: weder klangen die Seiten der deutschen Lyra von unerhörten Melodien, noch setzten in Drama und Roman die Genies die neu erstandene Nation in Erstaunen. Darum erstarb die dunkle Ahnung nicht, daß das neue Zeitalter sich nicht mit kriegerischen Lorbeeren begnügen könne; so viel hatten ja die Dichter für das deutsche Reich gethan, ehe es vorhanden gewesen, daß sie auch selbst erscheinen mußten als die Kündiger des neuen Volksgeistes. Das Schwert stak wieder in der Scheide, man konnte sich nicht blos des Sieges, sondern neuer, nationaler Güter freuen, immer jedoch zögerte die Muse und nur die Mode kam, ihren Glückskindern rasch verwelkende Kränze auf das Haupt zu drücken. Die Besten und Tüchtigsten, zu denen man aufsah, blieben die Alten, die man schon vorher bewundert hatte; sie vollendeten noch manches treffliche Werk, das sie bisweilen erst auf den Höhepunkt ihres Schaffens

führte, aber sie begründeten keine neue Richtung, sie gaben dem neuen Zeitalter nicht einen besonderen literarischen Charakter. So hält sich denn bis in den Anfang der achtziger Jahre die Entwicklung des Romans in denselben Bahnen wie im vorigen Abschnitt; die alten Formen werden erweitert, die alten Helden bekommen zeitgemäße Nüancen, der Roman geht mächtig in die Breite, allein bereits werden, von Ausnahmen abgesehen, die Spuren sinkender Kraft in ihm deutlicher und nur darin zeigt er sich dem noch tiefer sinkenden Drama überlegen, daß er die innigste Fühlung mit dem geistigen Leben und den langsam erwachsenden Gestaltungen des neuen Nationalgeistes bewahrt.

Wie das deutsche Volk sich in sein deutsches Reich eingelebt hat, wie seine Stammesverschiedenheiten in gemeinsamer Thätigkeit verwachsen sind, wird einst eins den interessantesten Blätter der Kulturgeschichte füllen. Auch der deutsche Roman wird hierzu reiches und förderliches Material liefern, wenn wir auch den Verhältnissen selbst zu nahe stehen, um darüber ein genaueres Urtheil zu gewinnen. Was sich von dem Roman schlechtweg sagen läßt, ist die Thatsache, daß er mit lebendigem Antheil alle diese Stadien verfolgt und wiederspiegelt. Die Gegensätze, die auf dem gemeinsamen Boden des Reiches uns bewegen, haben in ihm deutliche Spuren hinterlassen. Die sogenannten „Zeitfragen“ werden nach wie vor die Themata und Probleme des Romans; er beschäftigt sich mit den socialen und den religiösen Wirren, er erörtert den Gegensatz von Arbeit und Kapital, von Manchesterthum und Socialismus, von Religion und Naturwissenschaften. Wie die Wunder der Technik, so preist er die Ergebnisse der Forschung. Er wird belehrend und polemisch und stellt sich mit einer gewissen Energie auf die Seite derer, die vorwärts drängen. Das große Schlagwort der Zeit ist: Thatsachen, und die Fachwissenschaften schleudern immer neue Thatsachen auf den Markt der Oeffentlichkeit, Thatsachen, welche alte Anschauungen umstürzen, während man noch im Unsichern bleibt, was an deren Stelle zu setzen ist. Aber, wie es auch sei, der tiefe Drang des Zeitalters geht darauf hinaus, mit eisernen Armen sich an die Wirklichkeit zu klammern und mit ihr zu ringen, mögen darüber die alten Ideale zu Grunde gehen. Eine mächtige Gährung erzeugt sich langsam im Volks-

gemüth, altes Leben und alte Formen zerbröckeln, große politische und sociale Fragen, früher nur das Disputirfeld der gebildeten Kreise, bewegen die Massen, das Nationale ringt mit dem Modernen. Chaotisch geht Abgestorbenes und Neugewordenes durcheinander: hier ertönen die alten Kampfrufe gegen Rom, dort locken die Töne einer schellenklingenden Neuromantik, der Socialismus predigt sein Evangelium im Parlament und auf den Gassen, während zu anderer Zeit ein wüster Taumel die Nation zum „Tanz ums goldene Kalb" treibt. Hier werden große, heilige Hoffnungen begraben, dort andere geweckt und entfesselt, von denen Niemand zu sagen vermag, ob sie nicht dasselbe Schicksal einst haben, begraben zu werden. So zeigen sich auf der einen Seite die Symptome einer absterbenden Geistesrichtung, auf der anderen die einer neuen. Am merkwürdigsten ist, daß das Geschlecht, welches das neue Reich begründet hat, der „heilige Lenz" Deutschlands nicht die Züge jugendfroher Kraft und Zuversicht trägt. Ein Gefühl blasirter Sattheit stumpft bei den Einen die Lebenskraft ab, ein Gefühl des Hungers entfacht bei den Andern einen fanatischen, wahnwitzigen Eifer. Die Resignation der sechsziger Jahre hatte an der Philosophie des Pessimismus Geschmack gefunden, jetzt werden Schopenhauer und Eduard von Hartmann die den Geist der Gebildeten beherrschenden Lehrer des Lebens und jene philosophische Stimmung, welche die Welt und die Menschen erbärmlich findet, durchfließt im breiten Schwall die Literatur.

In seiner Quantität übertrifft der Roman fortan alle anderen Dichtungsarten, er nährt sich gleichsam auf ihre Kosten. Auf dem Gebiet der Belletristik war das Ergebniß der vorangegangenen Epochen nicht zuletzt die Verbreitung einer gewissen handwerksmäßigen Technik gewesen, die jetzt nicht so sehr aus der Einsicht in das Wesen des Romans, als durch die Anlehnung an bestimmte Muster geübt wird. Wie das Bedürfniß nach dieser Lectüre, so hatte sich auch die Production gesteigert, und zahlreicher als die Schöpfungen der Kunst werden, wie überall auch hier, diejenigen des Kunstgewerbes, oder um einen bösen Ausdruck der Kritik zu gebrauchen — der Industrie. Dennoch kann man behaupten, daß der Durchschnittsroman unserer Tage künstlerisch und ethisch weit höher steht als der Durchschnittsroman vor 50,

geschweige denn vor 100 Jahren, nicht blos darum, weil jene Zeit noch arm war an guten Mustern, sondern auch, weil der Roman ein festeres Verhältniß zur Wirklichkeit gewonnen hat. Die beiden Factoren aber, die ihn gerade in unserer Zeit so populär gemacht haben, populärer selbst als das Drama, sind die Zeitschrift oder Zeitung und die schreibende Frau: die eine als verbreitende, die andere als producirende Macht.

Seit dem Jahre 1848 hat das Zeitschriften- und Zeitungswesen einen ungemeinen Aufschwung genommen. Die „Gartenlaube" war das erste Blatt, das einen stärkeren Einfluß auch auf die Literatur errang und sich mälig einen bestimmten Stab von Mitarbeitern heranbildete. Es folgten bald zahllose Zeitschriften, die meisten mit glücklichem Erfolg; sie boten außer einer Reihe von Romanen eine Fülle populär gehaltener, belehrender Artikel und zuletzt Illustrationen, erst plumpe Holzschnitte, die sich jedoch immer mehr zu künstlerischen Leistungen vervollkommten. Gegenwärtig, kann man wohl sagen, hat der Holzschnitt eine außerordentliche künstlerische Ausbildung erreicht, und er hat demgemäß den Charakter der Zeitschriftenliteratur zum Theil vollständig verändert. Die Illustration ist die Signatur eines Zeitalters, dessen Wirklichkeitssinn nicht mehr mit der Auseinandersetzung sich begnügt, sondern die Anschauung, das Bild für das Auge verlangt. Die sogenannten „Familienblätter", die erst ein literarisches Gepräge zeigten, haben nun durch die Illustration einen doppelten Charakter gewonnen; sie sind nicht mehr allein Sendboten der Literatur und Wissenschaft, sondern ebenso sehr Sendboten der bildenden Kunst, und weit entfernt, ihnen hieraus einen Vorwurf zu machen, wird man darin nur einen Fortschritt ihrer Gattung erkennen, der zugleich der Förderung des Verständnisses für eine andere Kunst dient. Aber die Illustration ist nur da berechtigt, wo sie Selbstzweck ist oder die Erläuterung eines unpoetischen Ereignisses oder Gegenstandes bildet. Die Poesie als die Welt innerer Anschauung kann sich niemals mit der Welt äußerer Anschauung decken, sie rechnet auf die Phantasie des Lesers, nicht auf den Stift des Zeichners. Es ist immer der Beweis eines guten Geschmacks, der in einer Zeitschrift lebt, wenn sie es vermeidet, Romane oder gar Gedichte durch Bilder zu erläutern; wo indessen die richtigen

Grenzen gewahrt bleiben, kann Freude und Verständniß zugleich für Poesie und Kunst verbreitet werden.

Nicht hierin liegt also ein Bedenken, welches das Interesse für die Romandichtung gegenüber unserer modernen Zeitschriftenliteratur geltend machen muß. Schlimm vielmehr ist allein, daß der Geschmack des Publikums an bestimmte Formen und Schemen gebunden wird. Jede Zeitschrift hat ihre bestimmte Schreibart und ihre bestimmte Darstellungsweise, wie sie ihrem Leserkreise angemessen ist; das ist ihr Recht, aber sie sollte es nicht zu ausschließend ausüben, vor Allem — wie es mehrfach der Fall ist — die Beschränkung nicht auf den innern Gehalt einer Dichtung ausdehnen. In Deutschland ist es nicht selten, daß der Erfolg, den ein Autor in einer Zeitschrift erringt, ihm zur Fessel wird: Redaktion und Publikum verlangen fortan von ihm das Einhalten derselben Bahn. Ein witziger Kopf könnte daher für manche unserer Zeitschriften leicht das Normalschema ihrer Romane entwerfen. Auf diese Weise ist durch die Zeitschriftenliteratur die Schablone im Roman mehr als nothwendig großgezogen worden und in demselben Maße ihr bestimmender Einfluß auf die Literatur gesunken. Für junge Talente hat sich überdies in ihnen ein hoher Wall aufgerichtet, der nicht in jedem Falle leicht zu überschreiten ist, und dieser Wall ist für die Literatur um so verhängnißvoller, als hinter ihm die Gunst und Anerkennung des großen Publikums verschanzt liegt. So weht uns denn aus manchen dieser Blätter eine dumpfe Stubenluft entgegen, die auch durch die Illustrationen über die „neuesten Zeitereignisse“ nicht aufgefrischt wird. Um jedoch gerecht zu sein, nicht alle Organe dieser Art sind an bestimmte Normen und Formen gebannt; wo ein freierer Geist waltet, und er waltet glücklicherweise hier und da, findet sich auch ein verständnißvoller Sinn für die dichterische Individualität sowohl wie für das Leben der Zeit. Nur leuchtet es ein, daß die Schablone stets leichter von der Mittelmäßigkeit gehandhabt wird als von dem wirklichen, seiner Eigenart hingegebenen Talent. Das literarische Handwerkerthum siegt auf diesem Gebiet allzu oft über die dichterische Ursprünglichkeit.

Freier, weitherziger und feinspüriger gegenüber dem Roman erweist sich die Zeitung, nachdem sie, dem Zuge der Zeit folgend, ihm

einen Platz im Feuilleton eingeräumt hat. Hier ist eine innigere Fühlung mit dem wirklichen Leben und sogar mit der Literatur; während es über dem Strich keine Individualitäten giebt, ist es der Ehrgeiz der Zeitung, unter dem Strich gerade dieser verpönten Individualität das große Wort zu gewähren, und nicht zufällig erscheint darum die Vorliebe, mit der unsere Dichter ihre Schöpfungen dem Zeitungsfeuilleton überlassen. Allein den Lichtseiten gesellen sich auch hier Schattenseiten zu, als die böseste der Abdruck in kleinen Parthien, der das Interesse zerreißt, den Genuß stört und, um die Spannung aufrecht zu erhalten, die Neigung zu sensationellen Motiven gesteigert hat. Der große Bedarf unserer Zeitungsliteratur an Romanfeuilletons hat zugleich eine literarische Massenproduction und eine nicht minder bedenkliche Uebersetzungsliteratur hervorgerufen. So außerordentlich die Leistungen unserer großen Zeitungen hinsichtlich der belletristischen Unterhaltungslectüre sind, was in kleinen Blättern sich breit macht, deutet auf ein schriftstellerisches Proletariat, das die Romanproduction nicht einmal mehr als Kunstgewerbe betreibt. Es ist eine Thonwaaren-Industrie, die ihre Erklärung nur in der unendlichen Schreibwuth unserer literarisch angehauchten Stände findet,

Diese Schreiblust ist am meisten ausgebildet bei dem weiblichen Geschlecht; die Frau ist in der That eine literarische Macht unserer Tage geworden. Sie schlägt in unseren Zeitschriften selbst den begabteren Schriftsteller aus dem Felde, weil sie dank ihres regeren Formtalentes leichter Ton und Geschmack der Zeitschrift trifft, und wo ihr Talent hierzu nicht ausreicht, ist sie immer noch in der Lage, bei der Zeitung den männlichen Concurrenten, der von dem Ertrage seiner Feder leben will, zu unterbieten. Dazu kommt, daß Familie und Gesellschaft zum Wesentlichen auf dem Vorrecht beruhen, daß die Frau in diesen Grenzen ausübt. Familie und Gesellschaft aber sind der Boden, den der Zeitschriften- und der Zeitungsroman als ihr Terrain betrachten. Je lebhafter das Bestreben der Frau war — und wir sind nicht so philiströs, um es nicht durchaus berechtigt zu finden, — neben dem Manne ihre Individualität zur Anerkennung zu bringen, desto mehr wurde sie auf dieses Gebiet hingewiesen, das der Mann nicht so unbescheiden war ihr zu ver-

weigern und das doch über Kochtopf und Strickstrumpf als eine höhere Sphäre hinausreichte. Die Frau hat sich der Literatur gewidmet, sobald sie nicht blos Frau sein konnte oder den Drang nach einem Beruf in sich fühlte, der ihr eine Existenz zu sichern im Stande wäre. Um es mit anderen Worten auszudrücken: die literarische Production ist das erste und lange das einzige Feld gewesen, das ihren Talenten geöffnet war. Man erweitere den Kreis ihrer Thätigkeit, und man wird die Schaar der unberufenen Dichterinnen und Schriftstellerinnen vermindern, die gegenwärtig allein in der Feder ihr Glück und Heil zu finden hoffen. Die wirklichen Talente des weiblichen Geschlechts werden nach wie vor der Literatur willkommen sein, hat doch die Literaturgeschichte manchen Frauenroman mit Freude und Anerkennung zu verzeichnen.

Es ist danach kein Zufall, daß das literarische Schaffen der Frau mit den Emancipationsbestrebungen des weiblichen Geschlechts in Verbindung steht. Die Frau erörtert selbst, wie weit diese Emancipation berechtigt und in wie weit sie unberechtigt ist, der Roman erscheint ihr als der beste Träger und Herold ihrer Meinungen, und wie die Gräfin Hahn und Fanny Lewald das Beispiel gegeben, so boten sie auch die Anregung; stärker wirkte aber die erstere als die letztere nach und das Vorbild des englischen Gouvernantenromans mischte in diese Nachwirkungen noch einige besondere Züge. So hat sich denn ein Typus des Frauenromans herausgebildet, der in seinen hauptsächlichsten Umrissen nicht schwer zu skizziren ist. Im Mittelpunkt des Interesses steht bei ihm nicht so sehr der Held als die Heldin: keine gewöhnliche Natur, sondern ein außerordentliches Wesen, von wenigen verstanden, von vielen verkannt. Die Heldin liebt den Helden, der gemeinhin ein Arzt, ein Professor und mit besonderer Vorliebe ein Künstler, in jedem Fall ein starker Geist ist, und der Held liebt sie, aber die Umstände fügen es und die ganze Spannung des Romans beruht darauf, daß sie scheinbar einander mißverstehen und hassen, bis am Schluß die entscheidende Scene kommt, welche sie unrettbar zusammenbringt. Dieses unnatürliche und unwahrscheinliche Quälen hin und her zwischen widersprechenden Empfindungen bezeichnet den eigentlichen Charakter des „Ueberspannten“: wäh-

rend die Herzen sich vor Liebe verzehren, muß der Mund kalte, höhnende Worte sprechen. Ein üblicher Nebenkniff besteht darin, daß die Heldin zu Beginn des Romans grundhäßlich und am Schlusse als eine „Göttin“ geschildert wird. Die verschrobene Charakteristik wird noch verschrobener durch die Gedanken, mit denen diese Romanwelt ausstaffirt ist. Man braucht z. B. das Talent der Wilhelmine v. Hillern, der Tochter der rührseligen Birchpfeiffer durchaus nicht gering anzuschlagen und wird doch in ihrem „Arzt der Seele“ (1869) ein treffendes Beispiel für diese Inhaltsskizze finden. Hier ringt die weibliche Heldin nach den Lorbeeren der Wissenschaft, studirt den Darwin und die atheistische Philosophie, um am Ende dem stärkeren Manne, dem gelehrten Professor sich zu beugen, den sie seit ihrer Kindheit geliebt hat und dessen Liebe sie nicht dulden will. Dennoch ist diese zuletzt die Macht, die alle Gelehrsamkeit übertrumpft. Das Weib soll sich der Wissenschaft nicht fern halten, aber — so lehrt die Verfasserin — es soll sich nicht einbilden, selbständig darin schaffen zu können, nur das Reservatrecht der Kunst wird ihm zugestanden. Und wenn die Emancipation des Geistes ihre Schranken hat, so ist die „Emancipation des Fleisches“, wie an drastischem Beispiel gezeigt wird, vollends vom Uebel. Man mag sich mit diesen Gedanken befreunden, kaum aber mit den Figuren, die nur die verzerrten Spiegelbilder einer verzerrten Welt sind. Ein energischer Zug des Denkens und Empfindens hebt die Hillern immerhin aus der Schaar ihrer literarischen Schwestern vortheilhaft hervor; ihr imponirt die Kraft des Naturells und sie möchte durch dieselbe ebenso imponiren. In der „Geierwally“ (1875) begiebt sich die Dichterin in die Tiroler Berge und überträgt das Brunhilden-Motiv in die schlichte, bäuerliche Welt, die sie trotz aller Anlehnung an Auerbach so manierirt und sentimental ausmalt wie der selige Clauren die Schweizer Alpen. Auch hier unterliegt schließlich nach allerlei Seelenkämpfen die Starke dem Starken, stark allerdings nur in körperlicher Hinsicht; die „Geierwally“ und der „Bärenjoseph“ sind trotz ihrer Hünenleiber nichts als exaltirte Typen weiblicher Phantasie, während in der Handlung die krassen Effecte des Rührstücks uns packen müssen.

Es ist ein bezeichnender Zug der modernen Frauenliteratur, daß sie der Reflexion zuneigt und von philosophischen Anwand-

lungen erfüllt ist. Man kann ihre Romane eintheilen in Familien- und Tendenzromane, aber die Scheidung läßt sich kaum streng durchführen. Auch der weibliche Familien- und Gesellschaftsroman, der keine Experimente mit Sitte und Sittlichkeit treibt, sondern nur die behagliche Unterhaltung für müßige Stunden bieten will, erhebt sich über die Trivialität hausbackener Moral, er will nicht mehr allein das Gute und Böse in den Menschen, sondern auch in den Verhältnissen zeigen. So verbirgt sich selbst in den Romanen der E. Marlitt, diesem schriftstellerischen Liebling unserer Frauenwelt, der freilich bereits durch andere Lieblinge abgelöst ist, nicht die Tendenz gegen die Standesvorurtheile, gegen den Geist religiöser Unduldsamkeit und orthodoxer Beschränktheit. Dennoch lebte in dieser Schriftstellerin kein männlicher Sinn; nach einem Recept schuf sie ihre Romane, die selbst durch die gefällige Anmuth der Darstellung die Schablone der Erfindung und Charakterzeichnung nicht verhüllen. Immer findet man in dem „Geheimniß der alten Mamsell“, „Reichsgräfin Gisela“, „Im Hause des Kommerzienraths“, „Goldelse“, „Im Schillingshofe“ u. s. w. das gleiche Muster wieder, das jedesmal nur in anderen Farbennüancen ausgestickt worden ist. Trotzdem überragt sie die Schaar ihrer Nacheiferinnen, mochten diese Tendenzen predigen oder nicht; in den Romanen ihrer literarischen Nebenbuhlerin, der E. Werner, wuchs die Verschrobenheit der Conflicte und Charaktere in demselben Maße, wie die Schärfe ihrer Tendenz sich steigerte. Die Kulturkampfsperiode hat leider manche unserer Schriftstellerinnen in eine Erregung versetzt, als wäre sie verpflichtet, mit ihren automatischen Romanpuppen nicht blos ein sensationelles „Geheimniß der alten Mamsell“ an den Tag zu bringen, sondern auch den großen Kampf der Geister an ihrem Schreibtische zu einem glücklichen Ende zu führen.

Anmuth und Liebenswürdigkeit sind die ästhetischen Kardinaltugenden der Frau, aber wenn man in der Gesellschaft mehr höflich als wahr ist, so soll man es nicht auch im Roman sein. Die Anmuth wird dann gar zu leicht Süßlichkeit, die Liebenswürdigkeit Exaltirtheit. Unsere Zeitschriftenliteratur liefert dafür Belege, ohne daß wir Namen nennen wollen. Die Welt der Frau ist noch eng und klein, um so sicherer kann sie dieselbe beherrschen.

Was uns im Leben so sehr imponirt am Frauengeschlecht: der heitere Humor verbunden mit dem Ernst eines gemüthvollen Wesens, die Kunst, das festgefügte, innere Wesen des Mannes zu einem freien, lebendigen Spiel seiner geistigen Kräfte zu erheben, selten ist es in den Romanen der Frauen vorhanden. Sie wenden sich immer an die Genossin, an die freundliche Leserin, in der sie am liebsten den Backfisch wieder finden mögen, oder sie kommen mit einem gelehrten Brimborium, um ihr Geschlecht in die hohen Kreise philosophischen Nachdenkens zu ziehen, ihm als Allerneuestes zu verkünden, was sie soeben im Schopenhauer gelesen haben. An den Mann denken sie nicht; die Künste, die sie im Leben ihm gegenüber zu entfalten vermögen, hier versagen sie; was ist begreiflicher, als daß sowenige von unsern literarischen Damen dem männlichen Geschmack angenehm sind? Es ist ein hartes Urtheil, aber es bleibt eine Wahrheit, daß der große Umfang der weiblichen Schriftstellerei das Interesse der Männerwelt für die Literatur vermindert und geschwächt hat.

Nichts wäre indessen unbilliger, — und wir haben es bereits betont — als dieses Gebiet der Frau verschließen zu wollen. Die gesammte literarische Thätigkeit derselben bildet einen psychologischen Prozeß, den einst der Kulturhistoriker von richtigen Gesichtspunkten aus wird würdigen können: die Frau erzieht sich durch die Literatur zum Denken. Ebenso wenig soll die Kunst nun und nimmermehr wie das Reich des Geistes überhaupt zum Monopol werden, und daß sie kein Monopol des Mannes ist, dafür vermag auch unsere Gegenwart eigenartige Frauennaturen aufzuweisen, die zugleich eigenartige Dichternaturen sind. Ein Werk wie „Die letzte Reckenburgerin“ von Louise von François (1871) darf nicht übersehen werden. Es lebt freilich in diesem Buche noch der Geist der alten Schule, dem das „Moralische“ Hauptsache ist, während es in unserm Sinne das Selbstverständliche bedeutet, allein dieser moralische Gehalt ist doch nur das Ergebniß eines wahren und klaren Sinnes, bescheiden und versöhnlich, ohne Aufdringlichkeit und Lehrhaftigkeit. Ein altväterliches Sitten- und Charakterbild aus dem Ende des vorigen und dem Beginn dieses Jahrhunderts wird uns schlicht und mit warmem Gemüth erzählt. Die künst-

lerische Composition ist nicht bedeutend, die Welt des Romans kennt keine großen Gestalten und doch fällt auf die Lebensschicksale der letzten Reckenburgerin auch der tiefe Schatten schwerer Zeit. Sie erzählt von den vergangenen Tagen ein wenig altjüngferlich, allein kein Ton könnte ihr besser anstehen, und das matte Halbdunkel, das Gestalten und Erzählung umfließt, nimmt ihnen wohl ihre scharfen Ecken und Kanten, aber das innere Leben in Allem tritt doch mit anheimelnder Wärme und realistischer Kraft hervor. Treu und wahr sind diese Bilder vergangenen, patriarchalischen Daseins, treu und wahr die herbe, anmuthlose Gestalt der letzten Reckenburgerin selbst, diese Verkörperung des kategorischen Imperativs, der die Liebe zu einem fremden Waisenkinde spät, und doch nicht zu spät, der verjüngende Quell ihres bisherigen rechtlichen, aber freudelosen Lebens wird. Wie wenige Frauenromane, die von der Höhe ihrer philosophischen Bildung herab mit der alten Moral hadern, leider auch mit dem wirklichen Dasein und seinen Gesetzen, können an psychologischer Wahrheit, und nicht zuletzt an ruhiger Klarheit und poetischer Kraft der Sprache, sich mit diesem anspruchslosen Werk messen!

Unter den Schriftstellerinen unserer jüngsten Tage sind die verständige Sophie Junghans mit ihren self-made-men und self-made-women, ihrer ruhigen und nüchternen Darstellung und Emilie Junker, die genial angehauchte Verfasserin von „Der Schleier der Maja" (1882) und dem wunderlichen, philosophisch-poetischen Werk „Im Schatten des Todes" (1890) merkwürdige Gegensätze und beachtenswerthe Erscheinungen. Aber die lebhafteste Theilnahme haben dennoch zwei andere Talente mit ihren Schöpfungen erweckt: Ossip Schubin (Lola Kürschner) und Marie v. Ebner-Eschenbach. Beide repräsentiren nicht blos die neuere Richtung der Frauenliteratur, sondern eine neue poetische Schule überhaupt. Beide sind Realisten in dem Sinne, daß ihr schöpferischer Drang durch eine scharfe Beobachtungsgabe Inhalt und Ziel empfängt, beide bewegen sich in höheren wie in niederen Kreisen der Gesellschaft mit großer Sicherheit. Aber die Unterschiede sind bei ihnen doch nachhaltiger als die Aehnlichkeiten, am nachhaltigsten der Hauptunterschied: Ossip Schubin ist Manier, Marie von Ebner-Eschenbach Natur. Beide

sind novellistische Talente, auch die Romane, die Ossip Schubin veröffentlichte, verleugneten nicht den novellistischen Charakter. Diese letztere Dame machte sich zuerst mit dem Roman „Ehre“ (1883) einen Namen, sie schrieb dann in rascher Folge eine Anzahl von Büchern, die glänzendes Talent, aber keine große Künstlerin verriethen. Ein flotter, capriciöser feuilletonistischer Stil, der nie eine Verbalform der Vergangenheit zu kennen scheint, stempelt sie zu einer Dichterin des Präsens; in der That vermag sie in wenigen Sätzen ein ganz außerordentliches Stimmungsbild vor uns hinzuzaubern, in dem eine Momentphotographie der Wirklichkeit mit einem gefälligen lyrischen Zauber umhüllt wird. Ihr Gebiet ist vor Allem der Salon, in welchem Aristokraten, Künstler und jene merkwürdigen Gestalten verkehren, die im Zwielicht eines unbestimmten Berufes und einer unbestimmten Vergangenheit stehen. Die österreichische Aristokratie und die internationale Künstlergesellschaft, in neuester Zeit, wie in ihrer „Bludicka“ (1890), das böhmische Dörflerleben, inmitten dieser farbenreichen, von ihr in eine pikante poetische Sphäre gerückten Welt fühlt sie sich heimisch. Wenn sie nicht trotz ihres Realismus innerlich unwahr und ungesund wäre, würde sie zu den bedeutendsten Vertreterinnen der Frauenliteratur zählen. Aber sie ist eine der Gräfin Hahn verwandte Natur, von der sie auch die Vorliebe für den internationalen Gallimathias aristokratischer Ausdrucksweise geerbt zu haben scheint. Ein romantisch-schwärmerischer Zug und eine gewisse Koketterie mit dem Pessimismus schillern oft, in effectvoller Weise ausgenützt, durch die graciös entworfenen Virtuosenzeichnungen ihrer scharfen Beobachtungsgabe. Tugend und Laster haben bei ihr den gleichen pikant-sinnlichen Duft, und wenn sie wie in „Asbeïn“ (1889) und „Boris Lensky“ (1890) die Schattenseiten eines dämonischen Genius ausmalt, bricht doch ein hysterischverzückter Kultus der Kunst nicht weniger bei ihr hervor als einst bei der Dichterin der Sibylle. Die temperamentvolle Eigenart mancher ihrer Charaktere wird jedoch auch die schärfste Kritik nicht leugnen.

Der Salon und das Dorf sind auch das Reich ihrer größeren Rivalin, Marie v. Ebner-Eschenbach. Sie blendet nicht wie jene durch feuilletonistische und poetische Glanzlichter, sie ist im Stil schlicht, oft kunstlos und sogar scheinbar trocken, aber

sie ist gesund und wahr. Auch sie zeichnet uns Typen der österreichischen Gesellschaft, in welcher der Mensch erst bei dem Baron anfängt, und ein schelmisches, oft auch leicht ironisches Lächeln zuckt um die Lippen der Erzählerin, wenn sie die Schwächen und Vorurtheile dieser Kreise geißelt. Ihre novellistische Kunst ist das Erzeugniß einer poetischen und einer Gedankenwelt, sie nimmt das Leben ernst, als eine sittliche Aufgabe, als eine Pflicht, und sie denkt hoch und edel von denen, welche diese Pflicht als etwas Heiliges empfinden. Sie hält sich nicht an Aeußerlichkeiten, sondern blickt in die Tiefen menschlicher Seele mit dem Gemüth einer Mutter, mit dem Gewissen einer Priesterin. Man feiert sie als Realistin, weil sie die Menschen so lebendig und anschaulich zeichnet, und doch ist sie Idealistin in der Wahl der Typen, die sie zeichnet. Das „Gemeindekind“, eine ihrer bekanntesten Novellen, beginnt mit der nüchternen Erzählung eines Raubmordprocesses und endet gleichsam mit der Verklärung einer Heiligen, eines armen Weibes, das unschuldig des Mannes Schuld mit auf sich genommen hat und für sie büßt. Solche aus einem tiefen idealen Gefühl handelnde Personen sind ihre Lieblinge, sie bringen Opfer für Andere, wie sie nicht oft im Leben gebracht werden, so in der Novelle „Nach dem Tode“, in „Lotti der Uhrmacherin“ u. s. w., und wenn sie fehlen und sündigen, müssen sie in ihrer Gewissensangst ärger büßen als Andere. Ein derartiges düsteres Seelengemälde bietet ihr letztes Werk: „Unsühnbar“ (1890), wo das Schuldbewußtsein der Ehebrecherin durch Nichts zum Schweigen gebracht werden kann, selbst nicht durch die Tröstungen der Religion. „Gut sein ist Glück!“ Der Seufzer der Unglücklichen ist der Wahlspruch der Dichterin, und es macht ihr Freude, sobald sie zeigen kann, wie das Gutsein zum Glück führt. Ein warmer ethischer Geist spricht aus allen ihren Schöpfungen, allein er drängt sich nicht vor, er geht wie ein leiser Hauch durch sie hin, um an rechter Stelle kräftig hervorzutreten. Sie enthüllt mehr den innern als den äußern Menschen, und sie enthüllt diesen innern Menschen mehr in dem, wie er handelt, als in dem, was er empfindet: breite, lyrische Stimmungsaccorde entsprechen nicht ihrer Eigenart. Aber aus hundert Einzelheiten und Alltäglichkeiten webt sie ein heiteres oder erschütterndes Bild des menschlichen Daseins; kein

Strich deutet auf Karrikatur, ihr ist die Wahrheit ebenso ein ästhetisches wie ein sittliches Princip.

Die dürftige Skizze unserer Frauenliteratur mag hier abgebrochen werden. Will man den belletristischen Erzeugnissen weiblicher Feder unserer Gegenwart eine besondere Eigenthümlichkeit zuschreiben, so ist es die, daß auch sie dem Wirklichkeitssinn in stärkerem Maße huldigen als in einer vergangenen Epoche. Wohl beherrscht die Neigung, Ausnahme-Naturen zu schildern, Charaktere, welche der Lauf des Lebens nicht als normale Typen kennt, als Zug des weiblichen Herzens auch das hervorragendste Talent dieser dichterischen Frauen, aber die Vorzüge, welche nun in den Vordergrund gestellt werden, entsprechen den Forderungen unseres modernen sittlichen Bewußtseins. Der äußere ästhetische Schein ist nur die Hülle, hinter welcher als Kern der sittliche Charakter verlangt wird. Diesen zu entdecken, nicht in poetischen Phantasiegebilden, sondern in wirklichen Menschen von Fleisch und Blut, ist der Höhepunkt dichterischer Leistung, den auch das weibliche Talent in einzelnen Schöpfungen erreicht hat.

---

2. Der geschichtliche Roman.

Drei verschiedene Richtungen hatte der Geschichtsroman der vorangegangenen Epoche eingeschlagen und jede derselben hatte ihr Publikum und ihre Anerkennung gefunden. Das neue nationale und Kulturleben veränderte auch diese Formen gemäß seinen neuen Anschauungen und innern Stimmungen. In dem Anecdotenroman der Mühlbachschen Schule war ein Heroenkultus in einer dem Geschmack der breiten Masse entsprechenden Art zu Tage getreten, ein unbestimmter Drang der Volksschichten nach großen Thaten und Erscheinungen, wie er die Zeit von 1848—70 auszeichnet. Die kulturhistorische Richtung des Romans war nur die parallele Entwicklung des Genres: sie war Nichts als Genre, übertragen auf die Zustände der Vergangenheit, und damit ein neues Symptom des Wirklichkeitssinnes, der auch in

der Aesthetik und Literatur nach genau umschriebener, sinnfälliger Erscheinung verlangte. Der historische Ideenroman jener Tage endlich war erfüllt und beherrscht von dem ethischen Idealismus, der, wie wir gesehen haben, im Zeitroman als der bestimmtesten Offenbarung zeitlicher Welt- und Lebensanschauung, so siegreich zur Entfaltung gelangt war.

Mit der Gründung des deutschen Reiches blüht nun ein Nationalbewußtsein unseres Volkes kräftig und lebendig auf. Zu der literarischen Einheit, die bisher allein das geistige Band der deutschen Stämme gewesen, gesellt sich die staatliche Einheit, die Gemeinsamkeit bestimmter politischer und rechtlicher Güter, die auch nachdrücklich auf das gesellschaftliche und sociale Leben zurückwirkt. Aber derartige ideale Güter wie ein Nationalbewußtsein sind kein Geschenk des Himmels in der Nacht, sie haben ihr Wachsthum, ihre Entwicklung, ihre Ausschreitungen und Ausartungen, ehe sie ein fester Besitz werden. Das deutsche Nationalbewußtsein kennzeichnet sich zunächst als eine Art chauvinistischen Rausches, von dem das deutsche Volk ergriffen ist, als ein großes, geistiges Fest, das man feiert, unbekümmert darum, daß grade Feste immer ein Ende und manchmal sogar kein erfreuliches Ende nehmen. Bei der jungen Generation macht es sich geräuschvoller laut als bei der alten, welche die Mühen und Kämpfe um das neue nationale Heiligthum noch in der Erinnerung trägt. Weit förderlicher greift die geschichtliche Forschung ein, welche nun von dem Gipfel des nationalen Erfolges zurückblickt in die Vergangenheit und die Kettenglieder zählt, deren es bedurfte, ehe der Ring deutscher Einheit geschlossen werden konnte. Allein der nationale Rausch verwirrt auch hier oft das sichere Urtheil und wir brauchen nur auf Treitschkes „Deutsche Geschichte“ hinzuweisen, um ein Werk zu erwähnen, das den Charakter des einseitig-preußischen Chauvinismus deutlich auf jeder Seite zur Schau trägt. Wie es indessen auch sei, auch aus dem nur zu begreiflichen Freudenrausch geht *eine* nationale Empfindung gekräftigt und gestärkt hervor, nämlich die Liebe zur Vergangenheit des deutschen Volkes und das Bewußsein erneuter geistiger Einheit mit jenen untergegangenen Geschlechtern, die den Stolz und Ruhm der germanischen Rasse in der Geschichte darstellen. Diesem Einflusse konnte sich

am allerwenigsten der geschichtliche Roman entziehen, die deutsche Vorwelt wird fortan ein bevorzugtes Stoffgebiet dichterischer Production.

Das erstarkte Nationalbewußtsein ist jedoch nur eins von den neuen Momenten der Gegenwart. Der wirthschaftliche Aufschwung und Hochdruck unserer Zeit erzeugt eine Fülle neuer socialer Erscheinungen, für welche der Historiker und der Dichter in der Vergangenheit nach Analogien suchen. Das deutsche Kaiserthum des Mittelalters ist reich an gewaltigen Persönlichkeiten, zu denen die genialen Männer des deutschen Reiches sich in willkommenen Vergleich stellen können, aber seine socialen Zustände sind einfach, sein wirthschaftliches Leben unentwickelt, seine Anschauungen von den unsrigen durch eine Kluft getrennt. Man sucht nach andern Analogien und findet sie merkwürdigerweise in dem ägyptischen Pharaonenthum, dem römischen Cäsarismus, in der französischen Revolution, am wenigsten dort, wo sie am meisten zu finden wären, in der Renaissance. Die brutale Welt des überreizten römischen Absolutismus mit ihrer hochentwickelten geistigen Kultur, ihren materiellen, socialen und religiösen Gegensätzen, ihrer sittlichen Fäulniß und dem pessimistischen Idealismus ihres neugeborenen Christenthums steht dabei im Vordergrunde; sie scheint thatsächlich Stimmungen wiederzuspiegeln, wie sie unserer eigenen Epoche eigen sind oder, vielleicht richtiger, eigen gewesen sind. Die Ideen Schopenhauers durchsäuern auch den Geschichtsroman und werden fremden Zeitaltern und Völkern ohne Weiteres untergeschoben.

Das dritte Moment, welches der geschichtliche Roman unserer Tage kennzeichnet, ist sein polyhistorisch-archäologischer Charakter. Untergegangene Kulturen werden mit einem großen Aufwand von Gelehrsamkeit geschildert und das fremde, sorgfältig ausgeführte Zeitcolorit in die grellste Beleuchtung gesetzt. Man hat gerade über diesen Zug am meisten gespöttelt und dort, wo das Beiwerk die Hauptsache, der gelehrte Apparat die Dichtung unterdrückt, mit Recht, allein im Uebrigen ist der Spott übel angebracht, am übelsten von denen, welche den modernen realistischen Roman predigen. Denn der treibende Gedanke in dieser Art Romandichtung ist doch kein anderer als der des Realismus selbst; man will keine frei hingeworfenen Phantasien mehr,

sondern ein deutliches Bild der Wirklichkeit, und um diese Deutlichkeit für die Vergangenheit zu erreichen, bleibt auch dem genialsten Dichter nur übrig, sich zu den Büchern und archäologischen Funden zu setzen. Es ist die entscheidende Frage, in wie weit seine Phantasie ausreicht, aus dem allgemeinen Grundbilde, welches das Studium sichert, die besonderen Einzelbilder der Dichtung zu gewinnen. Dieser Proceß ist schließlich derselbe wie in dem Verhalten des realistischen Dichters zu der Wirklichkeit: auch er soll aus der Beobachtung der Wirklichkeit nicht ein Haufen zerstreuter Eindrücke, sondern ein in sich gefestigtes Gesammtbild erwerben, von dem seine Dichtung die subjectiv gefärbten Wechselbilder liefert. Leider ist zuzugestehen, daß man in vielen unserer modernen Geschichtsromane nur ein geschicktes Mosaik gelehrter Notizen wahrnimmt, während man sich vergebens nach einem Dichter hinter denselben umsieht.

Wenn der historische Roman mehr als eine andere literarische Gattung in unseren Tagen in die „Mode“ gekommen ist, so begreift sich dieser Umstand nach den großen Kriegsjahren. Allein es steckt doch zugleich darin ein völkerpsychologisches Moment. Nur wir Deutsche kennen den Begriff „Bildung“ und nur wir Deutsche haben eine so außerordentliche Neigung, der Poesie den Professorentalar umzuhängen. Wissenschaft und Kunst sind uns meistens ein Begriff, ja es ist sogar nichts Seltenes, die Wissenschaft allein als das ideale Interesse unserer Nation rühmen zu hören. Diese Einseitigkeit in der Werthschätzung hat nicht zuletzt dahin geführt, daß die gelehrte Bildung den Geschichtsroman als ihre eigentliche Domäne zu betrachten begonnen hat und daß in Folge dessen grade hinsichtlich des letzeren ein Wirrwarr des Urtheils ausgebrochen ist, in welchem das Verdienst populärer wissenschaftlicher Schilderung mit dem poetischen Verdienst in der rührendsten Weise verwechselt wird. Freilich, auch von den gelehrtesten Autoren wird immerhin die Poesie als die Gebieterin gerühmt und es ist in der That ein großer ästhetischer Fortschritt gegenüber der vergangenen Epoche, daß der neuere historische Roman die geschichtlichen Excurse aus seinem Rahmen vollständig verwiesen hat. Wir begegnen nicht mehr oder doch selten seitenlangen Auseinandersetzungen über die geschichtlichen Verhältnisse zu der und der Zeit, als grade

der Held auf der Landstraße ritt oder ein heller Sommermorgen angebrochen war. Die Dichtung muß sich, ihre Charaktere und ihre Ereignisse aus sich selbst heraus erklären, sie muß das lebendige Spiegelbild von einem Ausschnitt der Vergangenheit sein. Wer dies nicht vermag, leimt nur Dichtung und Geschichte zusammen, aber er gestaltet die Geschichte nicht zur Dichtung.

Unter den historischen Romandichtern unserer Gegenwart, welche wirklich Geschichte in Dichtung umzuwandeln vermögen, nimmt Gustav Freytag mit seinem „Ahnen"-Cyclus vielleicht die bedeutsamste Stelle ein. Sein Beispiel sicherte dem Geschichtsroman den Aufschwung, die Beliebtheit und den Erfolg. In dem Toben des Kriegswetters gingen ihm die ersten Gestalten seiner Dichtung auf und das beglückende Bewußtsein, wieder in dem Kreise einer großen einigen Nation zu stehen, hat unverkennbar dem Dichter bei seinem Werk geholfen. Keiner war für die Aufgabe berufener als er, in welchem der dichterische Geist und der mit warmem Herzen forschende Gelehrte sich einten. Der Grundgedanke des in acht Abtheilungen erscheinenden Werkes war schon in den Betrachtungen der „Verlorenen Handschrift" über das Verhältniß des Einzelnen zur Gesammtheit, des Individuums zu seinem Volke angedeutet worden. Jeder Einzelne empfängt als Kind einer langen Geschlechtsreihe ein ererbtes geistiges Besitzthum, dessen er sich ebenso bemächtigt wie er von ihm in seinen Gedanken und Handlungen beherrscht und geleitet wird. Die Thaten der Ahnen üben auf die Nachgeborenen einen bestimmenden Zwang hinsichtlich ihres Handelns und Schicksals aus, einen Zwang, der sich in demselben Maße vermindert, als die Einwirkung eines großen nationalen Volkslebens auf den Einzelnen wächst. Der Zusammenhang des Individuums mit seinen Ahnen und mit seinem Volke, das Maß ethischer Freiheit, das ihm dieser Zusammenhang läßt und durch das allein er sich den wahren Gehalt, das Glück seines Daseins erobert, war das einfache Problem der Ahnendichtung, wenn man will, eine wissenschaftliche Aufgabe, die poetisch gelöst werden sollte. In der Darstellung von sieben Lebensschicksalen suchte der Dichter sie zu erfüllen nach einem streng durchgeführten Princip, das im Einzelnen nicht näher erörtert werden kann. Wie die Charakterzüge der Helden in den verschiedenen Abthei-

lungen sich ähneln, so ähnelt sich auch die Handlung derselben, immer umfaßt sie den Kampf des Helden um sein Weib, immer gipfelt sie in einer verhängnißvollen Katastrophe; was sich leider nicht ähnelt in den einzelnen Romanen, ist die künstlerische Ausführung. Mit glänzenden Bildern deutscher Vergangenheit wie „Ingo“ und „Ingraban“ begann der Cyclus und mit den matten, farblosen Strichen „Aus einer kleinen Stadt“ war ihm beschieden zu enden.

„Ingo“ und „Ingraban“, die beiden ersten Abtheilungen, (1872) gehören zu dem Schönsten, was Freytags dichterische Kraft geschaffen hat; sie sind außerordentliche Kunstwerke, von einer sinnlichen Fülle der Sprache und des Colorits, die in dem Genre des historischen Romans unerreicht ist. Man hat Freytag getadelt, weil die Sprache unserer alten Germanen bei ihm gezwungen, manierirt sei, ein unverständlicher Vorwurf, der nicht begreift, wie grade Phantasie und Kunst im harmonischen Sinne im Dichter gewirkt haben, um eine Einfachheit und eine Anschaulichkeit des Ausdrucks zu erreichen, die etwas Homerisches hat. Und homerisch sind auch die Bilder germanischen Lebens in beiden Werken, von einer plastischen Kraft, die sich der Dichter geradezu abgezwungen hat und auch nur abzwingen konnte. Umso weniger darf man ihm vorhalten, daß dieser Zwang nicht an allen Stellen verdeckt ist. Die Kulturgeschichte ist hier Poesie geworden. In „Ingo“, um 350 spielend, ist der Held ein vertriebener Königssohn der Vandalen, der im Thüringerland Gastfreundschaft genießt, sich die Braut erwirbt und durch gewaltsame Entführung sie zum Weibe gewinnt, worauf die Rache einer verletzten Fraueneitelkeit und der Ingrimm der Geschlechtsgenossen seines Weibes ihm den Untergang bereitet. Glänzende Scenen malen uns altgermanische Sitten und Charaktere; ein leuchtender Schwung liegt in den markigen Schilderungen der germanischen Gastfreundschaft, ihrer Trinkgelage, Kampfspiele und Kämpfe, und eine feierliche Weihe in dem knappen Ausdruck ihrer Liebesleidenschaft. Naturbilder von hoher, poetischer und symbolischer Schönheit sind in den sicheren Gang der Handlung verwoben und die einfache Charakteristik der Personen stellt uns ihre Züge doch lebendig und glaubhaft vor die Seele. Der Geist germanischer Treue

in ihnen ist das sympathische Band, das ihre fremden Gestalten uns verwandt macht. Eine prächtige Figur ist selbst der König Bisino, den die leicht humoristische Färbung über das Intrigantenhafte glücklich hinwegbringt, herzhafte, biedere Gesellen sind der Häuptling Answald und seine Mannen, nur der dämonische Charakter der Königin Gisela, Ingos Freundin und Feindin ist mißrathen. Der Fehler ergab sich aus der Beschränkung, welche das Talent des Dichters kennzeichnet. Psychologisch feiner und interessanter ist jedoch „Ingraban", welches Werk die Einkehr des Sendboten Bonifaz bei den Thüringern schildert und mit dem Jahre 724 anhebt. Das Eindringen des Christenthums in die germanische Kultur und die dadurch erzeugten Gegensätze bilden den kulturhistorischen Hintergrund der Handlung, die Bekehrung des Thüringers Ingraban zum Christenthum die Handlung selbst. Germanische und slavische Sitte werden in poetisch fesselnden Bildern geschildert: Ingrabans Wettkampf mit dem König Ratiz und seine Flucht aus dem Lager der Slaven sind dichterische Kabinetstücke, sie werden übertroffen von der Kunst der Darstellung jener Scenen: wie in dem Herzen des friedlosen, ausgestoßenen Germanen, dem in treuer Hingebung seine Geliebte Walburg in die stille Waldacht folgt, der Christengott sich regt, wie Ingraban vor der Größe des frommen, für ihn sein Leben opfernden Knaben Gottfried zusammenbricht und sich als überwunden von dem Gott am Kreuz bekennt. Der sittliche Geist offenbart sich gegenüber der trotzigen Kraft als der Größere. Wie Ingo enthält auch Ingraban einige der stimmungsvollsten und ergreifendsten Bilder germanischer Waldpoesie.

„Das Nest der Zaunkönige" (1873) führt in die Zeit der Sachsenkönige. König Heinrichs III. Kämpfe mit aufständischen Vasallen ziehen den Helden Immo aus dem Klosterleben in die Gefahren und Abenteuer des kriegerischen Tumults, seine Liebe zu Hildegard, des Grafen Gerhard Tochter, die gewaltsame Entführung derselben durch ihn und seine Brüder reizen des Königs Zorn, der mit Heeresmacht die Burg der Zaunkönige bedroht, durch den Edelmuth Immos und seiner Brüder aber versöhnt wird. Die Scenen im Kloster, Immos Gefangenschaft auf der Burg Gerhards sind reizende Genrebilder voll Anschaulichkeit und Leben, das Gericht des Königs ein Kapitel von

epischer Größe. Meisterhaft sind auch die Charaktere des diplomatischen, klugen und gefährlichen Königs und der Edith, der Mutter der Brüder, welche die selbstlose Treue deutschen Frauengemüths wahrt, gezeichnet. Doch ermattet die Handlung zu sehr in der Mitte und die großen geschichtlichen Gegensätze fehlen: das Werk erhebt sich nur in seinem erwähnten Schluß über das Genre. Einen Versuch, auch die großen Ideen und Empfindungen der Zeit wenigstens zu berühren, machte der folgende Band: „Die Brüder vom deutschen Hause“ (1874). Wie in den vorangegangenen Romanen spielt in diesem die Handlung zunächst auf thüringischem Boden. Das Zeitalter des Minnesangs, der Kreuzzüge und der Ketzerverfolgungen breitet sich vor uns aus. Der Held huldigt als Minneritter der schönen Agnes von Meran, zieht dann nach Italien zu Kaiser Friedrich II., erlebt in Palästina die merkwürdigsten Abenteuer und kann sich und die Geliebte, ein starkes, kühnes Bauernkind, nur dadurch aus den Händen des Ketzerrichters Konrad v. Marburg retten, daß er dem deutschen Orden sich anschließt und diesem nach dem Preußenlande folgt. Das Buch ist eine Kette kulturhistorischer Bilder und epischer Abenteuer, aber kein historischer Roman. Die geschichtlichen Personen wie Landgraf Ludwig, die heilige Elisabeth und Konrad von Marburg sind vollkommen verzeichnet, da Freytags Kunst den religiösen Empfindungen des Zeitalters nicht gerecht zu werden weiß, besser erscheint Kaiser Friedrich II., aber er ist ohne jeden genialen Zug hingeworfen, ein nüchterner Diplomat, nicht das große Charakterbild, welches das Andenken sowohl des Volkes wie der Geschichte von ihm bewahrt hat. Diese geschichtliche Epoche darzustellen, in welcher das Gemüth des deutschen Volkes von den stärksten Wallungen durchbebt war, kann nur einer Kraft gelingen, die selbst einer starken Gemüthserregung fähig ist. Farbiger und erfreuender fiel dagegen „Markus König“ (1876) aus: wieder ist es der geschichtliche Gegensatz deutschen und slavischen d. h. polnischen Blutes, den der Dichter uns in den Motiven seiner Hauptpersonen schildert. Die Reformation ist angebrochen, Luther hat sein kühnes Wort gesprochen, in der Stadt Thorn sinnt der Kaufmann Markus König, selbst der alten Lehre zugethan, darauf, die polnische Herrschaft zu brechen und schließt mit dem Hochmeister des deutschen Ordens,

Albrecht v. Brandenburg einen heimlichen Bund. Aber das Schicksal bereitet ihm nur Enttäuschung. Mehr als er ist sein Sohn Georg Held des Buches; seine Liebe zu der schönen Magistertochter, ihr gemeinsames Leben unter den Landsknechten ist nicht ohne Freytagschen Humor und einen allerdings etwas kühlen Hauch von Poesie genrebildlich geschildert. Die Rolle, welche Doktor Luther zum Schluß spielt, hat mit Recht Anstoß erregt; es ist der tiftelnde Scholast, nicht der große Reformator, der das hochnothpeinliche Examen über Georgs wilde Ehe eröffnet. In den „Geschwistern“ (Der Rittmeister von Altrosen. Der Freikorporal. 1878) sinkt das Genrebild bereits zur Anecdote herab: Alles ist farblos und blaß oder wo es poetisch sein soll, manierirt. Die erste Novelle greift in das Zeitalter des 30-jährigen Krieges, die zweite in das des preußischen Soldatenkönigs zurück. Die historischen Figuren sind nur skizzirt, ohne Größe. Der Cyclus schloß dann oder vielmehr erstarb in dem Buch: „Aus einer kleinen Stadt“ (1880). Die Ahnenreihe läuft hier in einen Arzt und einen Journalisten aus, jener ein Kämpfer von 1813—14, dieser ein Zeitgenosse des wilden Jahres 1848. Aber weder von den Menschen und Ereignissen der einen noch der andern Zeit wird uns ein poetisches Bild geliefert; allerlei nebensächliche, kleinliche Beziehungen werden breit ausgesponnen, Nichts von der Größe der Empfindungen, von der Wucht der Gedanken, welche jene Epochen erfüllten, tritt zu Tage. Wie ein schäumender Waldbach im sandigen Thale verrinnt, ist der große Ahnen-Cyclus in Trivialitäten mühsam zum Abschluß gelangt. Die alternde Kraft des Dichters trägt einen Theil der Schuld, den andern Theil seine falsche Theorie. Nach seinem eigenen Bekenntniß erscheint ihm die Schilderung politischer, religiöser und socialer Ideen „kaum als eine würdige Aufgabe der Dichtung“, mit hartem Wort nennt er derartige Romane „Demimonde im Reiche der Poesie“. Die Theorie hat sich an ihm gerächt; er ist uns in seinen letzten Ahnen-Romanen das Beste an der Zeit und den Menschen, von denen sie handeln, schuldig geblieben. Er hat es ferner nicht vermocht, den „Ahnen“ den einzig würdigen Abschluß mit dem Jahre 1870 zu geben. Um das zu thun, mußte er auf den Ideenkampf jener Tage eingehen, den Gegensatz der politischen Bestrebungen schildern, der

den großen Krieg begleitete und der in diesem letzteren selbst seine Entscheidung fand. Um Alles zusammenzufassen: die große Aufgabe, die Freytag in seinen „Ahnen“ unternahm, ist allein nach ihrer kulturgeschichtlichen Seite gelungen, aber sie ist nicht in dem Sinne gelungen, wie er sie unternahm, als er das Verhältniß des Einzelnen zu seinem Volke in den Vordergrund stellte. Weder die geschichtlichen Ideen der alten und neuen Zeit, noch der Antheil des Einzelnen an ihnen sind seiner Gestaltungskraft erreichbar gewesen.

Die kulturhistorische Richtung der Freytagschen Romane machte Schule. Wie viel an den letzten derselben man auch auszusetzen haben mag, sie befolgten doch den wichtigen und bedeutsamen Grundsatz, das Schicksal des Helden aus der Eigenthümlichkeit der Zeitumstände zu erklären und in seinem Charakter, soweit es gelang, die Zeit selbst zu schildern. Das Zweite, das sich aus dem Ersten scheinbar wie von selbst ergiebt, ist doch das Schwierigere, und den Nachahmern glückte es selten. Am meisten bestachen die nationale Tendenz und das gegenwartentrückte Colorit der Romane; das deutsche Mittelalter wurde das Stoffgebiet einer unendlichen Anzahl von Werken, die auf jeder Seite ein eingehendes Quellenstudium verrathen. Grade dadurch unterscheidet sich vor Allem diese moderne romantische Literatur von den alten Fabulisten Spindler, Storch u. s. w. Selbst Wilhelmine v. Hillern trat zu dieser Richtung über und lieferte in ihrem Werk „Und sie kommt doch“ (1879) ein Erzeugniß ihrer extravaganten Phantasie, die das Kühne auch diesmal in das Unnatürliche setzte. Einfacher nahmen sich dagegen die culturhistorischen Erzählungen von Adolf Glaser aus „Schlitzwang“ (1878), „Wulfhilde“ (1880), mehr reflectirenden Verstand als schöpferische poetische Kraft offenbarten die Romane von Gerhard v. Amyntor (D. v. Gerhardt) aus dem mittelalterlichen Städteleben („Frauenlob“ 1885), immerhin solide Arbeiten, denen auch die literargeschichtliche Kritik ihre Achtung nicht versagen kann.

Die Entwicklung des historischen Romans hat in unsrer Zeit die merkwürdige Tendenz, sich in den Stoffen rückwärts zu bewegen. Von den alten Germanen Freytags kam man zu den alten Gothen Felix Dahns, die dessen Roman „Ein Kampf um Rom“ (1876—78) verherrlichte. Das Werk entwarf eine romanhafte Geschichte des Gothenvolkes von dem Tode des Königs Theodorich

bis zum Untergang dieses Stammes unter König Teja am Vesuv. Zeitlich und örtlich umfaßt es einen weiten Umkreis, viele Figuren treten darin auf, geschichtliche und erfundene, Kampfscenen wechseln mit idyllischen Bildern, römische Intriganten enthüllen ihre erstaunlichen Pläne und gothische Hirtenknaben und -mädchen ihre zarten Empfindungen. Mit unleugbarem Geschick ist der Gegensatz byzantinischer, römischer und germanischer Weltanschauung herausgearbeitet und ein hoher Schwung durchathmet manche dieser Schilderungen. Damit ihm nicht sein mühsam am chronologischen Faden gehaltenes Werk auseinanderfalle, hat Dahn in der frei geschaffenen Gestalt des Präfecten Cethegus der Handlung einen Mittelpunkt gegeben. Cethegus ist Alles, kann Alles und will Alles, er ist eine complicirte Figur, wie sie complicirter nie ein Dichter gewagt hat. Cethegus will die Herrschaft von Rom so gut den Byzantinern wie den Gothen entreißen, Rom ist sein steter Gedanke, Rom sein Leben und das will umso mehr besagen, als sein Leben überaus zäh ist. Aus den furchtbarsten Situationen rettet er sich und in die furchtbarsten Situationen stürzen seine Pläne die beiden Völker, Gothen und Byzantiner; er hält die Welt gleichsam am Schnürchen. Er ist grausam, herrschsüchtig, intrigant, edel, tapfer, der letzte Römer. Er ist Alles, was man will, nur kein Mensch, sondern eine ebenso ausgeklügelte Maschine, wie die Handlung des Romans selbst. Dieser gleicht einem großen Theater mit trefflichen Bühneneffecten und großartigem Personal, der Dichter dem Regisseur, der die Gruppirungen und die Verwandlungen besorgt. Aber keine Gestalt steht auf zwei menschlichen Beinen, Totila ist eine Engelsgestalt, Teja ein Trauerschatten, jede weibliche Figur auf Draht gezogene Eigenschaften wie Treue, Unschuld u. s. w. Die manierirte Sprache, die trotz ihrer poetischen Kraft auf Stelzen schreitet, verstärkt den Eindruck, daß in Dahn ein moderner Fouqué erstanden ist. Das Publikum verschlang diese Gothengeschichten wie einst die Ritterromane des alten Romantikers, und um hinter seinem Vorbilde in Nichts zurückzubleiben, ließ Dahn in seinen folgenden Werken: „Odhins Trost“ (1880), „Sind Götter?“ (1881) u. s. w. auch die Fouquésche Gespensterwelt in neuer Gestalt lebendig werden. Er verarbeitete die halbe Edda zu Romanen

und nannte die Gespenster in ihnen „nordische Götter". Den seltsamsten Eindruck erzeugt es, daß der Dichter in diese Götterwelt seine eigene moderne Philosophie mischt; Götter, die sich ihre Weltanschauung theils aus Spinoza, theils aus Schopenhauer entlehnt haben, muthen uns nicht minder spaßhaft an, als wenn ihnen der Dichter Frack und Cylinder zum Costüm gegeben hätte. Nach den nordischen Produkten schlachtete Dahn die Völkerwanderung ein, aus der er „kleine Romane" erscheinen ließ, süßliche Machwerke, in denen selbst von dem wirklichen Talent des Dichters zuletzt nur wenige Spuren noch zu merken waren.

Wenn Dahn sein Colleg über die älteste Geschichte der Germanen las, so Georg Ebers das seinige über die Welt des alten Aegyptens. Hier fiel der nationale Zug der Dahnschen Romane fort, und nur der Gegensatz einer untergegangenen merkwürdigen Kultur zu der gegenwärtigen mußte das Interesse oder vielmehr die Wißbegier erwecken. Ebers war in seinen ägyptischen Romanen Fabulist und Schilderer, aber kein Psychologe. Seine ersten Romane: „Eine ägyptische Königstochter" (1864) und „Uarda" (1877) waren ägyptische Märchen, breit und behaglich, doch nicht ohne Anmuth ausgesponnen und von vielen Schilderungen des alten ägyptischen Kulturlebens durchflochten. Die Gestalten zeigten nicht mehr Leben, als für ein Märchen nothwendig, ihr Empfinden und Denken war modern, aber sie waren hübsch zu einander contrastirt. „Homo sum" (1878) nahm sogar einen Anlauf zu einer gewissen seelischen Vertiefung, die in der Figur des Paulus am besten gelang, nach und nach aber erlahmte das Fabulirungstalent des Verfassers und an Stelle der fortschreitenden Handlung traten immer mehr langweilige Diskurse. Die Muse des Dichters wurde von Roman zu Roman schläfriger, trotzdem er durch einen Wirrwarr von Abenteuern das Interesse zu spannen suchte, immer flüchtiger seine psychologischen Motivirungen; was wuchs, war nur der Erfolg, der Ebers auch treu blieb, als er zeitweilig Abschied von dem Pharaonenlande nahm und sich in andern Ländern und Zeiten umsah. Das Publikum las die breitspurige, behäbige „Frau Bürgermeisterin" (1882) ebenso wie das geistesöde „Ein Wort" (1882) und die entsetzliche „Gred" mit ihrem glanzlosen

mittelalterlichen Firniß. Die Literaturgeschichte wird vielleicht nicht jedes abfällige Urtheil unterschreiben, das die schärfere Kritik über Ebers gefällt hat, ohne freilich dem Günstling der Mode damit Abbruch thun zu können, aber sie wird einst feststellen, daß diese Erzeugnisse nur möglich waren in einer Zeit der literarischen Abspannung und der verflachenden Convention, sie wird hier den Stand einer Depression des Geistes erkennen, die mit Sicherheit — um in dem Gleichniß des Barometers zu bleiben — den nahenden geistigen Sturm und Drang ankündigte. Wenn die deutsche Nation in diesen temperamentlosen Machwerken ihr Ideal und Genüge hätte finden können, wenn ihr dieser wortreiche, altjüngferliche Basenton auf die Dauer nicht unerträglich wurde, so gab es für eine literarische Jugend keine Zukunft mehr.

Der ägyptischen Welt lag die römische und griechische nahe, auch in der Literatur. In dem „Kaiser" (1881) hatte sie Ebers schärfer zu erfassen gesucht, ohne über Aeußerlichkeiten hinwegzukommen; wie er scheiterte auch gleichzeitig an dem Charakterbilde Hadrians der Anonymus Taylor in seinem Werke „Antinous" (1881). Ihre Nachbeter sahen bald ein, daß die römische Geschichte sich größere Effecte geleistet habe als die Liebe eines Greises zu einem schönen Jüngling, man fand im Sallust und Tacitus, im Plutarch und Sueton die schönste Fülle von Romanstoffen. Wenn alljährlich die Gracchen in Buchtragödien hingeschlachtet wurden, so waren die Scenen, welche der Roman an der Hand jener Quellen bieten konnte, doch weit ergötzlicher. Der greisenhafte „saturirte" Zug in dem deutschen Kaiserreich glaubte, wie wir bereits bemerkt haben, in der entartenden Kultur des Römervolkes ein verwandtes Element zu spüren, die Schopenhauersche Philosophie von dem Elend des Daseins ließ sich nirgends erbaulicher predigen als dort, wo raffinirter Lebensgenuß und raffinirter Lebensekel zusammenstießen. Die Römerromane von Ernst Eckstein („Prusias" 1883, „Die Claudier" 1887, „Nero" 1889) zeichneten die alte Kulturwelt in geschickter Weise, indem sie aus dem Mosaik der Handbücher der Alterthumskunde brillante Bilder zusammenstellten. Die Sklavenaufstände des alten Roms, die Christenverfolgungen unter Domitian und Nero boten hier der Phantasie eine Menge der seltsamsten Ereignisse und Charaktere, welche schon durch

ihre Farbencontraste wirkten; wenig kam darauf an, wie sich die Handlungen im Einzelnen psychologisch motiviren ließen. Das Gewagteste nahm man geduldig hin und dem Autor selbst erschien es gar nicht komisch und lächerlich, daß er z. B. das Scheusal Nero aus der überaus sentimentalen Liebe eines gebildeten Jünglings zu einer christlichen Sklavin construirte. Eckstein verlegte den Gartenlaubenroman in das antike Kostüm und pfefferte ihn mit den Greuelthaten des Cäsarenwahnsinns; ein wenig Süßlichkeit und ein wenig Lüsternheit, wie einst in Claurens Romanen, kitzelten sanft, wenn die mit aller Ausführlichkeit geschilderten Haupt- und Staatsaktionen das Blut des Lesers erregt hatten.

Mit mehr Temperament und einer stärker individualisirenden Kraft hat Günther Walloth das antike Leben in seinen drei Romanen: „Oktavia“ (1885), „Paris der Mime“ (1886) und „Der Gladiator“ (1888) darzustellen vermocht. In Walloth tritt bereits die neue realistische Richtung hervor, die später zu charakterisiren sein wird. Für dieses Talent ist das antike Rom nicht mehr die versunkene Stadt, die von dem mühsamen Schweiß der Moderomandichter aus dem Staub gelehrter Bibliotheken ausgegraben wird, ihm ist Rom so modern wie Paris und Berlin und er führt den Leser in ihre Straßen ein, als umgebe ihn selbst noch das Treiben und Wogen auf der Via Appia. Diese Anschaulichkeit ist ein Beweis seiner dichterischen Unbefangenheit und Gestaltungskraft. So anschaulich malt auch der Franzose Flaubert das Leben des alten Carthago. Mehr fällt in die Wagschaale, daß er — und grade darin finden wir seine Zugehörigkeit zur neuen realistischen Schule am meisten — vor Allem das seelische Innere seiner Personen durch eine außerordentliche psychologische Zergliederung erschließt. Freilich verfährt er dabei meistens analytisch, reflectirend und nicht künstlerisch. Jede Aeußerung eines Charakters wird bei ihm durch eine Analyse der Gedanken und Empfindungen motivirt: was geredet wird, ist Nebensache, was die Figuren denken, Hauptsache, und ihre Gedanken suchen eher verschlungene Bahnen als den einfachen, graden Weg. Die elementaren Empfindungen wie Liebe und Haß sind bekanntlich bei jedem Menschen nichts Einfaches, in ihre starken Grundtöne mischen sich allerlei Nebentöne,

Reizungen und Stimmungen des Augenblicks oder physiologische Reaktionen. Diese Welt der Nebentöne in den Grundtönen anklingen zu lassen, sie dem Leser zur Wahrnehmung zu bringen, ist Walloths Bemühen — eine Erschwerung der künstlerischen Aufgabe, von der sich der alte historische Fabulirungsroman Nichts träumen läßt. Aus diesem Grunde wählt Walloth sich mit Vorliebe complicirte Naturen und analysirt in den Seelen eines Nero, Domitian und Caligula wie nur ein Jungdeutscher der alten Richtung, aber zum Unterschiede von ihnen mit einem erstaunlichen Wirklichkeitssinn. Die Motive in den drei Romanen ähneln sich freilich so, daß sie nur Variationen von einander zu nennen sind, und grade in dieser Hinsicht hat der Dichter noch eine stärkere Phantasie zu erweisen. Eine Künstlernatur zwischen zwei Frauenschönheiten schwankend, einer jugendlichen, keuschen und einer gereiften, sinnlichen, ist in allen drei Romanen das gleiche Problem, das am reifsten, klarsten und ergreifendsten in dem „Gladiator" durchgeführt ist. So wenig Sympathie der Held, ein innerlich hohler, in rein ästhetischen Anschauungen und Empfindungen befangener Charakter erweckt, so reiht doch die Feinheit der psychologischen Schilderung das Buch unter die bedeutsamsten Erscheinungen unserer jüngsten Romanliteratur, umso mehr als der Roman auch in seiner Composition klar und einfach entwickelt ist.

Die Mode, welche das Archäologische, das Jahrhunderte und Jahrtausende Zurückliegende in unserer Zeit begünstigt, hat Talente, die Ebers, Dahn und Eckstein im historischen Roman weit überragen, nicht zur verdienten Anerkennung kommen lassen, sobald sie es vorzogen, sich ihre Geschichtsstoffe auf eigene Hand zu suchen. Hierzu zählen Wilh. Jensen, Wilh. Raabe und selbst C. F. Meyer, wenn auch diese und jene Novelle des letzteren eine zweite und folgende Auflage erlebte. Wilhelm Jensens ursprüngliches Dichtertalent ist leider aus der Individualität seiner Begabung heraus nicht immer zu abgeklärten, in sich harmonischen Schöpfungen gelangt. Ihm eigen ist ein in unserer gegenwärtigen Dichtergeneration gradezu seltener Natursinn, der seine historischen Romane und Novellen mit den herrlichsten landschaftlichen Bildern bereichert, aber seine weiche Phantasie neigt, vielleicht grade weil sie weich ist, zu Extremen: sie verbindet

gern das Träumerische mit dem Schrecklichen. In diesem Zuge erweist Jensen eine innere Verwandtschaft mit den Genies der alten Romantik und aus diesem Zuge erklärt es sich, wenn in seinen Romanen: „Nirwana“ (1877), „Um den Kaiserstuhl“ (1878) die Gegensätze sich so häufen, daß sie das Gemüth des Lesers belasten. Dazu kommt, daß der Dichter — nicht weniger romantisch — seine subjective Gedankenwelt mit ihren düsteren Stimmungen unverhüllt in seinen Schöpfungen preisgiebt. Wie ein grauer schwerer Herbstnebel ruht es auf dem seltsamen Gemälde der französischen Revolution in „Nirwana“, selbst die humoristischen und idyllischen Scenen durchzittert ein leises, träumerisches Weh, daß alles Glück hienieden sterben müsse. Trotzdem tritt in diesem Roman wie in „Um den Kaiserstuhl“ eine Fülle von realistisch und bis auf das Costüm getreu gezeichneten Gestalten aus den Ereignissen hervor. Jensen ist im eminenten Sinne ein Stimmungsdichter und wer ein Organ besitzt für die phantastisch-träumerischen Regungen der Dichterseele, wird den fleißigen, arbeitssamen Poeten auch dort noch hochschätzen, wo die Muse nur zögernd seiner Hand folgt. Nicht weniger ist Wilhelm Raabe, wie hervorgehoben, ein Stimmungsdichter zu nennen, wenn auch aus anderen Elementen gestaltet und in seiner Geistesart auf andere Stoffe hingewiesen, als die belletristische Schablone zu bearbeiten liebt. Die Eigenart seines humoristischen Naturells verleugnet er nicht in seinen geschichtlichen Romanen und Novellen, deren Stoffe er aus dem 16. oder 18. Jahrhundert mit Vorliebe wählt. Auf „Unseres Herrgotts Kanzlei“ (1862) folgten mannigfache kleinere historische Erzählungen in seiner gemüthvollen Art und in unsern jüngsten Tagen: „Das Odfeld“ (1890), ein ergreifendes Stimmungsbild aus der Zeit des vorigen Jahrhunderts.

Conrad Ferdinand Meyer ist der Gegenpol zu Jensen und Raabe: er scheint keine subjectiven Stimmungen zu kennen oder vielmehr er verwebt sie so in die Charaktere seiner geschichtlichen Novellen, daß sie unlösbar von jenen sind. Er übertrifft Alle, die hier genannt sind, an Größe und Umfang der Charakteristik, wie er ihnen an Größe und Umfang der Bücher nachsteht. Freytag ist in seinem Colorit wärmer, allerdings nur in seinen ersten Romanen, Meyer dafür schwungvoller in dem Linien-

wurf. Den Schweizer Dichter bekundet eine gewisse Kühle des Tons und auf sentimentale Gemüther üben seine klaren, künstlerischen Schöpfungen nur geringe Anziehung aus. Aber es ist Kraft und Leben in seinem Talent, das die größte Aufgabe vielleicht nicht zu scheuen hätte und die kleinste darum oft wie eine größte behandelt. Meyer sucht die Schwierigkeiten, wo ein Anderer sie vermeiden würde, er wird aus künstlerischem Uebermuth bisweilen sogar barock: nur ein Dichter wie er kann es wagen, Dante zum Novellenerzähler zu machen. („Hochzeit des Mönchs".) Nur ein Talent wie das seinige kann den räthselhaften Thomas Backet, den englischen Kanzler, zum Helden einer Novelle machen und diese obenein von einem unscheinbaren, treuherzigen Gesellen in der guten Stadt Zürich einem frommen Stiftsherrn erzählen lassen. („Der Heilige".) Nur eine so sichere Gestaltungskraft wie die seinige braucht sich in seinen Novellen die Streiflichter auf einen Karl den Großen, Gustav Adolf u. A. nicht zu ersparen, während ein Anderer furchtsam derartige weltgeschichtliche Größen im Hintergrund gehalten hätte. Manche dieser geschichtlichen Charaktere erfüllen nur die Episode einer Novelle und doch heben sie sich scharf und grell ab wie Marmorbilder, die in der Nacht ein Blitz erleuchtet. Der Dichter liebt große Gestalten und er weiß sie zu meistern, denn er trifft das geschichtliche Pathos in ihnen und vergißt darüber nicht die kleinen Züge, die uns jene fernen Erscheinungen nah und näher rücken; seine Kühnheit ist zugleich vollkommene Unbefangenheit. Einen verschollenen Helden der Schweizer Lokalgeschichte „Georg Jenatsch" (1876) wählte er zum Helden seines ersten und einzigen Romans, der allerdings auch nur eine erweiterte Novelle war. Das Buch entwarf ein lebendiges Bild verwickelter Händel und stellte doch breit und kräftig eine heroische Natur in den Mittelpunkt, einen Charakter, der aller sittlichen Gesetze spottet und nur rein und sittlich in seiner Vaterlandsliebe ist. Ein Zufall fügt es, daß Meyers letzte Novelle: „Die Versuchung des Pescara" (1887) das Widerspiel zu diesem ersten Helden bietet; hier finden wir den Feldherrn, dessen reines Herz zurückschaudert vor dem Verrath und nicht minder vor dem sittlich verkommenen Italien, das in ihm den Retter anruft. Die letztere Novelle ist neben der „Richterin" das Schönste, was Meyer

geschrieben. Sie ist die Erfüllung jener ästhetischen Forderung, welche nicht blos die Widerspiegelung der historischen Zufälligkeiten wie Costüm und Localfarbe, sondern auch der geschichtlichen Ideen verlangt. In den Charakteren malt der Dichter die Zeit und ihre Gegensätze und überall vereinigt er die psychologischen Motive mit den geschichtlichen. Keiner seiner zahlreichen Nebenbuhler auf diesem Gebiet ist innerlich so reich und äußerlich so zurückhaltend mit seinem Reichthum: kurz und knapp im Ausdruck ist der Dichter, kurz und knapp auch in der Compotion, ja sogar in der Wiedergabe des inneren Lebens seiner Figuren, allein was ihm am Reichthum leerer Worte abgeht, ersetzt er durch die Anschaulichkeit seiner Sprache, durch die energische Bestimmtheit, mit welcher die innere Welt der Gedanken und Empfindungen uns entgegentritt. Ein Muster hierfür ist die kleine Novelle „Die Richterin", die in der Hand eines jeden Andern zum breit gesponnenen Roman geworden wäre: Stemmas düstere Erinnerungen und Wulfrins leidenschaftliche Liebesgluth sind hier keine lyrischen Träumereien, sondern leibhaftige dramatisch gestaltete Visionen, wie die Novelle überhaupt in ihren Motiven und ihrem Aufbau etwas pointirt Dramatisches hat. Trotzdem ist Meyer nicht Dramatiker, sondern Epiker und wenn es sonst kein Kennzeichen hierfür gäbe, so bezeugte es seine Vorliebe, durch den Mund zweiter Personen zu erzählen. Auch der nur auf plastische Wirkung ausgehende Künstler legt damit das Zugeständniß ab, daß die Subjectivität des Erzählers einen bestimmenden Reiz der epischen Dichtung ausmacht und daß der Roman und die Novelle darum nur Reliefbilder, keine statuarischen Gestalten wie das Drama zu schaffen vermögen.

Mit C. F. Meyer müßten wir diesen Abschnitt schließen, wenn nicht noch einige Leistungen des historischen Romans kurz zu erwähnen wären. Die historischen Novellen von A. Stern und W. Riehl sind wegen ihrer künstlerischen Fassung und ihres getreuen Colorits nicht zu übergehen. Die poetische Natur Rudolf v. Gottschalls zeigte in großen Romanen aus der neueren Geschichte („Im Bann des schwarzen Adlers" 1877, „Das Fräulein v. St. Amaranth" 1881, „Rübezahl" 1889) Geschmack und bemerkenswerthe Gestaltungskraft; Fr. Spielhagen endlich gab in dem Roman „Noblesse oblige" (1888)

ein bewegtes Gemälde aus der drangvollen Franzosenzeit in Deutschland, in welchem eine edle Frauengestalt im Mittelpunkt der spannungsreichen Handlung steht. Den zeitgeschichtlichen Roman im Stile Gödsches ohne dessen Phantasie, freilich auch ohne dessen Pikanterien, erkor sich Gregor Samarow (O. Meding) zur fruchtbaren Bearbeitung, indem er in bändereichen Romanen („Um Scepter und Kronen“ 1872, „Europäische Minen und Gegenminen“ 1875 u. s. w.) die Ereignisse von 1866—70 behandelte und damit dem Patriotismus eines sensationslüsternen Publikums schmeichelte. Im Ganzen läßt sich nicht verhehlen, daß der historische Roman gegenwärtig immer mehr im allgemeinen Interesse zurücktritt und daß seine Leistungen von Jahr zu Jahr schwächer werden. Die Krisis, welche in unseren Tagen unsere literarische Bewegung durchmacht, scheint seiner Entwicklung nicht günstig zu sein. Er ist zu sehr das verhätschelte Schooßkind der Mode gewesen, als daß er nicht am meisten unter einer Reaction leiden sollte, welche die Mode bekämpft. Um seine Zukunft ist uns deshalb nicht bange, auch ihm werden einst neue Dichter erstehen, welche einer veränderten historischen Auffassung der Vergangenheit gerecht werden. Möge er sich ruhig durch allerlei Theorien aus der Poesie streichen lassen; er hat so tiefe Wurzeln in der literarischen Entwicklung unseres Jahrhunderts, daß der größte Sturmwind ihm nur sein welkes Laub abstreifen kann. Was wäre wohl der gesammte moderne Roman ohne den einen Namen — Walter Scott?

---

3. Die moderne Novelle.

Mehr als man meint, ist die moderne Novelle ein selbständiger Zweig unserer Literatur geworden. Sie umfaßt nicht allein ein ästhetisches Gebiet, sondern sie bedeutet auch das Merkmal eines Talents, einer Begabung. Unsere Zeit kennt große Romanschriftsteller, die hervorragende Novellen geschrieben haben, aber

sie kennt auch Novellisten, die auf ihrem Felde ihr Pfund mit hundertfältiger Frucht wuchern lassen, während es ihnen im Roman keinen Ertrag einbringt: selbst aus dem mehrbändigen Werk blickt bei ihnen nur Form und Gestalt des anmuthigen Genres, das sie überwinden möchten und doch nicht können. Es steckt ihnen im Blut, im Temperament, und über den eigenen Schatten zu springen ist hier unmöglich geworden.

Die Erklärung dieser merkwürdigen Erscheinung liegt in der Technik der Novelle, denn diese Technik ist wie jede andere, die mit der Kunst zu thun hat, nicht so sehr eine äußerliche Regel, als ein inneres nicht angeborenes, aber entwickeltes Spannungsgesetz der Seele. Man kann Effecte äußerlich an einander reihen, ohne von diesem Spannungsgesetz Etwas in sich zu fühlen, und in diesem Falle wird man mit gleicher Geschicklichkeit und gleicher Unbedeutenheit alle poetischen Arten und Abarten, nicht zuletzt Roman, Novelle und Drama zu bearbeiten vermögen, wie viele unserer literarischen Handwerker und Tagelöhner erweisen. Nicht so bei einem künstlerisch organisirten Gemüth, welches nur das Gesetz seines inneren Wesens im Kunstwerk zur äußerlichen Erscheinung bringt. Ein solches Gesetz ist uns freilich nicht ohne Weiteres zugänglich, wir folgern es erst aus dem Kunstwerk, und, indem wir das der inneren Anschauung zugängliche und darum objective Werk zergliedern, uns an äußerliche Bestandtheile halten, meinen wir es mit einem Mechanismus allein zu thun zu haben. Unter einigen Gesichtspunkten ist diese Betrachtungsart wohl berechtigt und kann interessante Ergebnisse zeitigen, aber man wird doch bemerken, sobald man die Natur des Dichters in Betracht zieht, daß diese mechanischen Verhältnisse auch auf einer bestimmten Empfindungsweise der schöpferischen Begabung beruhen. Darauf näher einzugehen ist an diesem Ort weder nothwendig noch angebracht; wie aber die Technik bei dem Roman und bei der Novelle verschieden sind, so ist auch die künstlerische Begabung für den einen anders geartet als für die andern, und nur eine große Beweglichkeit des dichterischen Temperaments wird zu gleich großen Erfolgen in Beiden führen.

Die geschichtliche Betrachtung liefert zudem einen auffälligen Beweis dafür, daß Roman und Novelle durchaus nicht in denselben Geleisen sich zu bewegen brauchen. Das romantische Zeit-

alter war, wie wir gesehen haben, ebenso arm an Romanen wie reich an Novellen. Zählt man selbst die großen epischen Talente unserer Zeit, so werden die Novellisten gegenüber den Romanschriftstellern die Mehrheit bilden, und es scheint in der That, als ob der deutsche Charakter weit mehr Begabung für die Novelle als für den Roman besäße. In unsern Novellen ist uns Deutschen ein überaus köstlicher literarischer Schatz gegeben, wie wir ihn vergleichungsweise nur in unserer Lyrik besitzen, und selbst was den innern Gehalt ihrer dichterischen Erzeugnisse angeht, vermögen unsere großen Novellisten ruhig den Vergleich mit allen andern der Welt und Weltgeschichte aufzunehmen, ein Compliment, daß sich dem deutschen Roman nur bedingt machen läßt. In derselben Zeit, von 1850—70, wo unsere großen Romandichter hervortreten, gelangt auch die Novelle zur Bedeutung, und ihr wird das freundliche Schicksal beschieden, länger in unsere Tage hinein ihre Blüthe zu bewahren, noch heute scheint es, als sprieße hier ein immergrüner Stamm, der keinen Herbst und keinen Winter kennt.

Der Umstand, daß jene Epoche von 1850 bis in die Siebenziger Jahre hinein Roman und Novelle ganz im Gegensatz zu der Romantik neben einander gedeihen sieht, erscheint merkwürdig genug. Das geschichtliche Verhältniß der beiden Genres, wie wir es dargelegt haben, erweist nun, daß die Novelle dem Roman gleichsam voraufging. Die moderne Novelle entwickelte sich aus der Dorfgeschichte, so wenig sie auch im Uebrigen ihre romantische Abkunft verschwieg; für den Roman war die Dorfgeschichte nur eins seiner neuen, ihn befruchtenden Elemente. Auerbach, der Vater der Dorfgeschichte, war auch der Vater der modernen Novellistik, nach seinem Vorgange verblieb fortan der Novelle ein geheimes, trauliches Verhältniß zu dem heimathlichen Grunde des Dichters selbst, und um die Ereignisse ihrer Fabel wob sie mit Vorliebe Farbe und Duft eines bestimmten Himmelstriches. Diese Heimathlichkeit der Stimmung ergab sich zugleich aus ihrem Charakter, dem eine kleine, beschränkte Welt, nicht die Weite und Breite des Romanbildes angemessen war, weder ein bunter Wechsel der Scene noch der Ereignisse konnte sich in ihrem engen Rahmen ausgestalten. Sie suchte vielmehr ihre bescheidenen Wurzeln so tief wie möglich in ein kräftiges Erdreich zu strecken.

Ganz analog der Dorfgeschichte läßt sich daher auch die Novelle nach landschaftlichen Gesichtspunkten ordnen und charakterisiren. Dieses landschaftliche Moment spinnt sich nicht wie beim Roman zu breiten Naturschilderungen aus, es lebt in der Eigenart der Charaktere, die — um uns dieses Ausdrucks zu bedienen — ihre provinziale Herkunft an der Stirn zeigen, es lebt nicht zuletzt in dem eigenthümlichen Andeuten ausgeprägt lokaler Verhältnisse. In diesem Sinne ist die Novelle, die Tochter des Märchens, viel früher zum Realismus vorgedrungen als der Roman. Da jene Verhältnisse aber für den Raum der Novelle eine ausführliche Schilderung unmöglich machen, so muß der Dichter durch starke Betonung des Einzelnen ersetzen, was er an Fülle desselben nicht bieten kann, und aus dieser starken Betonung entsteht jener schwingende Zauber des Details, den wir Stimmung nennen. Die Gegenstände klingen in der Novelle und ihr Klang durchzittert die Ereignisse, er dämpft oder erhöht ihre Wirkung, er vermählt sich mit dem seelischen Leben der Charaktere. Ist es ein Zufall, daß in den meisten unserer Novellisten auch eine lebendige, lyrische Ader schlägt?

Das ist jedoch nur die eine Eigenthümlichkeit der modernen Novelle, allerdings unterscheidet sie sich gerade hierin von dem alten Novellenstil. Von diesem hat sie übernommen, eine einzelne „wunderliche“ Begebenheit auch jetzt noch als ihren Rohstoff zu betrachten. Aber sie erzählt sie nicht blos und sie hüllt sie nicht allein in Stimmungsfarben. Das Seltsame der That setzt auch in den Charakteren ein Seltsames der Empfindung oder des Willens voraus. Die Romantiker sehen diesen psychologischen Untergrund gern als etwas Mystisches an und erzielten dadurch oft bedeutende Wirkungen. Die moderne Psychologie geht dem Mystischen nicht aus dem Wege, aber sie sucht es dafür natürlich zu deuten, den dunklen Kern der Seele gleichsam in seine einzelnen Elemente aufzulösen, und die moderne Novelle schloß sich ihr hierin an. Dadurch gewann sie den Gang zum Problematischen, sie baute absonderliche Begebenheiten aus absonderlichen Willensäußerungen auf und verwandte alle ihre Kunst darauf, für eine gespannte Situation eine möglichst überraschende Auflösung zu finden. Was in dieser ästhetischen Rechenkunst hervortritt, ist oft ein Raffinement des Verstandes, welches die

einfache Empfindung des Lesers ebenso fesselt, wie sie dieselbe andererseits enttäuscht. Aber gerade der beschränkte Rahmen der Novelle setzte die dichterische Empfindungsgabe in die äußerste Bewegung, die Form wurde immer virtuoser behandelt und daneben ein Reichthum von Motiven und Charakteren offenbart, wie er im Roman nur selten in die Erscheinung trat.

Schon bei dem Kapitel der Dorfgeschichte wurde Gottfried Kellers Erwähnung gethan, des „Shakespeares der Novelle", wie ihn das neidlose Freundeswort eines andern großen Novellisten genannt hat. Indessen ist es mehr ein Compliment, als eine Wahrheit, Kellers Begabung, geschweige denn seine Leistungen mit dem großen Genie des englischen Volkes in Vergleich bringen zu wollen. Keller ist eine ebenso leidenschaftslose wie Shakespeare eine leidenschaftliche Natur. Er vereinigt in seinen Novellen den romantischen Dichter mit dem Weltweisen und dem nüchternen Mann der Erfahrung. Seine „Leute von Seldwyla" (1856) leben merkwürdigerweise nicht weniger im Lande der Dichtung als in der Wirklichkeit, wofür schon die Einleitung einen überaus charakteristischen Beleg bietet: „Seldwyla bedeutet", heißt es, „nach der älteren Sprache einen wonnigen und sonnigen Ort und so ist auch in der That die kleine Stadt dieses Namens gelegen irgendwo in der Schweiz". Auch die Begebenheiten dieser Novellen können sich irgendwo ereignen, im Sinne unseres modernen Realismus sind es Märchen, es ist nur die Kunst des Dichters, sie mit dem Reiz höchster Lebenswahrheit ausgestattet zu haben. Keller beherrscht alle Stimmungen, das Phantastische so gut wie das Humoristische, er ist ein Schalk und ein Satiriker, ein Dichter für alle Welt und doch am meisten für die Schweizer, deren große und kleine Schwächen in ihrem privaten und öffentlichen Leben er kennt und mit der schalkhaften Miene des Eingeweihten beurtheilt. Die „Leute von Seldwyla" führen uns eine große Gallerie von anschaulich charakterisirten Originalen und deren Lebensschicksalen vor, und die cyclische Form dieser Novellendichtungen hat Keller auch später beibehalten. Wovon er in dieser ersten Sammlung ausgeht, sind oft rein ethische Motive, bisweilen wie in der berühmten Novelle: „Romeo und Julie auf dem Dorfe" auch rein romantische, in denen sich Eichendorff und Hoffmann begegnen. Die letztere Novelle ist,

wenn auch nicht Kellers bestes Werk, so doch sein schönstes Stimmungsbild. Eine Mischung ethischer, romantischer und phantastischer Motive kennzeichnet auch die „sieben Legenden“ (1872), Heiligengeschichten, deren alte Vorlagen der Dichter ethisch und psychologisch vertieft hat und die er mit dem ganzen Reichthum seiner behaglichen, phantastischen Laune erzählt. So ungefähr wird unser altdeutsches Volksmärchen mit dem Heiligen und Himmlischen fertig, wenn ihm auch die künstlerische Begabung des Dichters mangelt. Nicht eine Spur von mystischem Weihrauchduft weht durch diese phantastische Legendenwelt. Alles tritt uns klar, rein und frei entgegen, nur ein leicht ironischer Zug mahnt zuweilen, daß dem Dichter seine Gestalten und Geschichten mehr aus der Phantasie, als aus dem Herzen stammen. Wenn die Seldwyler an irgend einem sonnigen Ort ihr Wesen trieben, die Legenden im Himmel und auf Erden zu Hause waren, so wurde Keller in den „Züricher Novellen“ (1878) bestimmter und realistischer, sowohl hinsichtlich des Orts wie der Zeit. Eine Perle der Poesie ist die erste Novelle: „Hadlaub“, eine Perle des Humors die letzte: „Der Landvogt von Greifensee“, die Geschichte des ergötzlichen Junggesellen und seiner fünf Geliebten. Die letzte Novellensammlung Kellers betitelt sich das „Sinngedicht“ (1881) und umfaßte unter der Schilderung der seltsamen Brautschau eines Naturforschers einen Cyclus von Novellen, die alle in fein abgestufter Entwicklung dasselbe Thema behandelten: die Wahl des Gatten oder der Frau. Verschieden wie der Schauplatz ist auch der Ton dieser einzelnen Geschichten und des sie einkleidenden Rahmens, im Ganzen hat hier Keller die stärkste Neigung bewiesen, grade moderne Verhältnisse nach ihrer ethischen und poetischen Seite zu schildern, und was nicht minder bedeutsam ist, er hat grade hier die schönsten und anmuthigsten Frauengestalten seiner Muse entworfen. In ihnen ist abweichend von Kellers männlichen Helden nichts Problematisches, sie sind alle in ihrer Art und Unart fest und sicher im Empfinden und Denken, wie Keller überhaupt darin an Goethe erinnert, daß er für die weibliche Natur ein weit schärferes Auge besitzt als für die männliche.

Keller ist ein echter Epiker, bei ihm drängt ein fester, energischer Gang der Erzählung jede lyrische Aufwallung zurück.

Was er darstellt, sind nicht die Gemüthsstimmungen von Personen, sondern die Begebenheiten, die sich an diese Personen knüpfen. Wenn er erzählt, denkt er stets an das Ganze und darum finden sich bei ihm auch im Einzelnen immer die Spuren des Gedankens, welcher das Ganze erfüllt. Er giebt sich nicht den Empfindungen hin, die in irgend einem Moment seine Helden bewegen, er ist nicht der Sklave, sondern der Herr seiner Charaktere, vielleicht bei seinen pädagogischen Neigungen ein klein wenig auch ihr Schulmeister, der ihnen ethische Aufgaben stellt und sich freut, wenn sie kunstgerecht gelöst werden. Die beste Kraft seines Naturells zog er aus seiner schweizerischen Abstammung, die dem romantischen Zuge seiner Phantasie entgegenwirkte oder vielmehr ihr die realistische Richtung auf das Diesseits gab. Wäre er in Berlin geboren worden, so hätte er sich entweder zu einem Ludwig Tieck oder Heinrich Heine in zweiter Auflage entwickelt, erst seine Heimath stempelte ihn zu einem vollgültigen Original und Nichts ist berechtigter als der Stolz der Schweiz auf diesen ihren ersten und größten Nationaldichter.

Ein Psychologe mag dem Räthsel nachsinnen, warum die Umgebung gewaltiger, festgefügter Bergformationen der künstlerischen Seele ein festes Gefüge, eine innere Härte verleiht, während die weite Ebene den Geist weich, träumerisch und melancholisch macht. In dieser letzteren Hinsicht ist Theodor Storm, der fast gleichzeitig mit Keller seine ersten Novellen veröffentlichte, vielleicht Kellers bemerkenswerthestes Gegenbild. Storms Bedeutung wurzelt vor Allem in der Lyrik und diese Lyrik ist auf die Farben seiner schleswigschen Heimath gestimmt, deren landschaftliche Reize sie mit außerordentlicher Innigkeit zu treffen weiß. Aus seiner lyrischen Begabung allein ist auch seine novellistische Kunst zu erklären, manche seiner Novellen scheinen nur aus einzelnen poetischen Accorden zusammengesetzt zu sein wie schon die erste und mit Unrecht am meisten gelobte: „Immensee“ (1852), in welcher die ganze Stimmung der Novelle sich in dem melancholischen Liede der Zigeunerin: „Heute, nur heute bin ich so schön“ zusammendrängt, ohne daß Lied und Zigeunerin für den Inhalt der Novelle irgend welche Bedeutung haben. Jede Situation ist ein solcher lyrischer Accord, keine ist klar entwickelt, fast abgerissen gleich den Strophen unserer alten klagen-

den Volksweisen reihen sie sich an einander, dennoch empfindet sie das Gemüth als ein Ganzes und die Unbestimmtheit der Motive, die hier und dort herrscht, wird gleichsam von den Schwingungen des angeschlagenen Grundtons ausgefüllt. Die zarte Melancholie von Storms Gedichten verwandelt sich in seinen Novellen mit Vorliebe in die Farbe der Resignation, welche das menschliche Glück umkleidet; ein cypressendunkler Schluß ist vielen von ihnen eigen, so wenig stürmisch und leidenschaftlich es auch in ihnen zugeht. Indessen hat Storms Novellistik mit den Jahren mehrere Entwicklungsstadien durchlaufen, von der Stimmungsnovelle ist er zum psychologischen Problem übergegangen, so in „Auf der Universität", „Veronica", „Waldwinkel", „Aquis submersus" u. A., in denen die Töne seiner weichen Lyrik durch einen immer kräftiger werdenden Realismus gedämpft werden. Innige und sinnige Naturen empfangen auch hier die Enttäuschungen des irdischen Daseins, aber die Leidenschaft zuckt greller, epischer in ihnen auf, und vor Allem sind die Motive deutlicher ausgestaltet. In seiner letzten Schöpfung „Der Schimmelreiter" (1889), einer seiner wundervollsten Novellen, hat Storm dann das realistische Moment mit dem phantastischen verbunden, nicht wie Keller, für den auch das Phantastischste immer die volle Farbe des Natürlichen hat, sondern leider mehr in der Weise der alten, gespensterfrohen Romantik. Diesen Nachtheil gleicht dafür der kräftige Endhauch aus, der alle Gestalten im „Schimmelreiter" umgiebt; den Zauber der schleswigschen Landschaft spüren wir wohl auch in andern seiner Werke, wo ihn der Dichter hineinmalt, hier lebt die Landschaft in den Charakteren selbst, vor Allem in dem trotzigen, energischen Deichgrafen Hauke Haien und seinem treuen Weibe Elke, während die Meerbilder eine düstere Größe zeigen, wie sie nur die besten Stimmungsgedichte Storms auszeichnet.

Eine ganz andere Welt und Weltanschauung vertritt Paul Heyse, der fruchtbarste und zugleich der geistreichste aller modernen Novellisten. Wenn man Heine den ungezogenen Liebling der Grazien genannt hat, so ist Heyse der gezogene, für welchen die Schönheitslinie das oberste Gesetz ist. Er hat die Form der deutschen Novelle zu einer künstlerischen Ausbildung gebracht, die den feinsinnigen Geschmack geradezu entzücken kann, wenn

der Dichter dafür auch die originelle Kraft des Naturells dämpfen mußte: Stoff und Charaktere sind immer von fesselndem Interesse, nur der künstlerische Hauch legt sich bisweilen doch erkältend auf sie. Heyse hat stets nur liebenswürdige und vornehme Gestalten für seine Novellen gewählt, sie sind alle Aristokraten und leiden als solche oftmals an jener vornehmen Blässe, die ein Beweis ihres Gedankenlebens, allein auch einer gewissen Blutarmuth ist. Seine Eigenart liegt bereits in seinem Stil, in diesem glatten, anmuthigen Linienzuge, der alle Kanten und Härten meidet und die lebendigste Leidenschaft in den Ausdruck einer reifen, geklärten Gesinnung bringt. Außerordentlich ist seine Erfindungsgabe; seit der „L'Arrabiata" (1853) sind mehr als ein Dutzend seiner Novellensammlungen erschienen. Gern weilt er mit seinen Stoffen auf italienischem Boden, der klare, südliche Himmel leuchtet aus seinen Erzählungen deutlich hervor, und nach dem Muster italienischer und provençalischer Novellen hat er manches Thema in seiner reinen, anmuthigen Darstellungsart behandelt. In seiner Natur ist ein antiker Trieb, das lebendige Schönheitsgefühl, und den Contrast der antiken und modernen Welt hat er in einer köstlichen, humor- und phantasievollen Novelle: „Der letzte Kentaur" so glücklich zur Anschauung gebracht, wie es nur Einer vermag, dessen Geist zwischen jener alten und dieser neuen Lebensanschauung getheilt ist. Antik wie sein Schönheitsbewußtsein ist seine Lebensfreudigkeit, die durch keinen pessimistischen Zug getrübt wird, so ungemein auch seine Phantasie sich zu herben, vom Schicksal geprüften Gestalten hingezogen fühlt, und vielleicht ist es kein Zufall, daß die Epicuräer in seinen Novellen stets geistvoll und lebenswahr vor uns hintreten.

Dennoch überwiegt in seinen Novellen das Moderne oder, um einen andern Ausdruck zu gebrauchen, das Individuelle. Ihm liegen die schwierigsten Aufgaben in der „Grenzberichtigung zwischen der Pflicht gegen das Ganze und dem Recht des Individuums" und seine Charaktere machen gegenüber dem Brauch und Gesetz der Gesellschaft ihr eigenes Gewissen als „höchste Instanz" geltend. Sie folgen dem Zuge in ihnen selbst, unbekümmert darum, ob dieser nicht eine berechtigte, allgemein gültige Schranke durchbricht. Sie wären Revolutionäre, wenn in Heyse

ein Tropfen demokratischen Blutes flösse, wenn er selbst den Kampf mit der Gesellschaft eines höheren Sittlichkeitsgesetzes wegen unternähme. Aber wie er sind auch seine Helden und Heldinnen Aristokraten, die nicht um die misera plebs sorgen, sie wollen nicht für die Menschheit, sondern nur für sich selbst, für ihre schöne Seele leben und sterben, und ihre Rechtfertigung ist allein das Wort: Wir sind eben besser als ihr. Den Beweis, daß sie besser sind, bleiben sie leider manchmal schuldig. Dieser Tendenz wegen sind manche seiner Novellen, darunter die „Novellen und Terzinen“ (1869) heftig angegriffen worden. Heyse bevorzugt gewöhnlich das weibliche Geschlecht, die meisten seiner Frauengestalten hat er dadurch, daß er den allgemein gültigen Maßstab bei Seite legte und eigene Wege einschlug, zu psychologischen Räthselaufgaben gemacht. „Der Salamander“, „Lottka“, „Die Pfadfinderin“, „Die Auferstandene“, „Zwei Gefangene“, „Das Ding an sich“ u. A. mehr enthalten solche problematischen Charaktere, die ihr problematisches Innere oft durch ebenso problematische d. h. gekünstelte Situationen zum Ausdruck bringen müssen. Und doch, so sehr man geneigt ist, den Vorwurf der Frivolität bisweilen nicht unberechtigt zu finden, wir möchten diese Schöpfungen des Dichters nicht missen. Es ist das Recht und die Aufgabe der Novelle, Ausnahmenaturen zu schildern, und ihr soll man am allerwenigsten mit moralischen Bedenken kommen. Der Einwurf würde übrigens vollkommen verstummen, wenn wir bei Heyse glühende Leidenschaft im Kampfe mit den Anforderungen der Gesellschaft sähen, das Gewagte würde natürlich, das Seltsame außerordentlich erscheinen. Nicht eine sittliche, sondern ein Schwäche der Begabung des Dichters liegt hier blos, dem an Phantasie, Geist und Humor nur wenige Mitschaffende gleichkommen.

Keller, Storm und Paul Heyse haben auf die moderne Novellistik den größten Einfluß gehabt; ihnen schließt sich Friedrich Spielhagen würdig an, dessen zahlreiche Novellen kaum minder hoch stehen als seine großen Romane. Sie sind wie Storms Dichtungen von dem echten Zauber der Stimmung durchtränkt, anmuthige Mädchen- und Frauengestalten stehen meist in ihrem Mittelpunkt, und die liebenswürdige Natur des Dichters, sein behaglicher Humor, der Duft seiner landschaftlichen Schil-

derungen umziehen auch weniger bedeutsame Ereignisse mit eigenartigem Reiz. Auf diese Schöpfungen Spielhagens näher einzugehen, bleibt uns an dieser Stelle leider versagt, die bedeutsamsten indessen wenigstens zu nennen, ist auch Pflicht unserer Darstellung. „Röschen vom Hofe", „Die Dorfcoquette", „Was die Schwalbe sang", „Quisisana", „Das Skelett im Hause" und die größte von ihnen „Angela" (1881), welche letztere das interessante psychologische Räthsel einer großen Frauenseele, wenn auch nicht in ganz unanfechtbarer Weise behandelt, sind Werke, deren sich die deutsche Novellistik mit Recht rühmen darf und die man in dem Schaffen des Dichters ungern missen würde.

Neben den genannten drängt eine Fülle jüngerer Talente wetteifernd sich hervor. An Storm erinnerten Wilhelm Jensens Novellen, in denen die Phantasie dort am glücklichsten quillt, wo sie durch den Hauch der heimatlichen Flur angeregt ist. Ein außerordentliches Talent in der Ausmalung reizender Stimmungsbilder bewies Hans Hoffmann, der bald in Italien, bald in dem meerumflossenen Pommernlande seine Farben fand, ebenso sein Landsmann Conrad Telmann, dessen fruchtbare Thätigkeit freilich nicht immer das künstlerische Maß zu bewahren weiß. Adolf Wilbrandt fühlte sich als Dramatiker mehr zu dem Psychologischen hingezogen und seine Novellen zeigen die künstlerische Ausgestaltung Heyses, aber ein dramatischeres Gepräge. Mancherlei Schicksale unter buntem Wechsel der Oertlichkeit erzählen Rudolf Lindaus Novellen in feinsinniger, geistvoller Darstellung. Robert Waldmüller, an Talent Heyse nachstehend, hat doch einzelne überaus liebenswürdige und anmuthige Novellen mehr in dem Ton italienischer Vorbilder („Don Adone" 1883) geschrieben. Unter den Novellen des Lustspieldichters Ernst Wichert stehen die „Litthauischen Geschichten" (1881) obenan und Robert Schweichels Erzählungen und Romane („Im Hochland" 1868, „Aus den Alpen" 1870, „Der Bildschnitzer vom Achensee" 1873 u. s. w.) kennzeichnen Schweizer Landschaft und Schweizer Typen anschaulich und getreu.

Die letzteren Namen bilden den Uebergang zu der Dorfgeschichte, deren Entwicklung noch immer nicht abgeschlossen zu sein scheint. Wenn auch Auerbach das Vorbild blieb, so nahm

man bald einerseits Anstoß an seiner Idealisirung bäuerischer Gestalten, andererseits suchte man neue, ungewöhnliche Stoffgebiete, um Schilderungen des Sittenlebens zu entwerfen. H. Schmid hat eine Fülle von bairischen Dorfgeschichten („Almenrausch und Edelweiß“, „Der Kanzler von Tirol“) geschrieben, deren volksthümliche Darstellung einst viele Leserkreise anzog, worauf ihm in L. Ganghofer ein Nachfolger erstanden ist. In Oesterreich waren es neben A. Silberstein besonders P. Rosegger und L. Anzengruber, welche den realistischen Stil der Dorfgeschichte unter Zuhülfenahme des Dialekts entwickelten und ganz neue Motive und Figuren voll Naturwahrheit und Humor zu schaffen verstanden. Vor Allem machte Anzengruber Ernst, den immerhin künstlichen Firniß der Auerbachschen Novelle ganz von seinen Bauern fernzuhalten und nur aus dem eigenen Lebens- und Anschauungskreise derselben ihr Handeln und Empfinden abzuleiten, während Rosegger in seinen steirischen Geschichten und Romanen („Der Gottsucher“ 1883, „Martin der Mann“ 1890 u. s. w.) sowohl pädagogische wie romantische Neigungen nicht verleugnete.

Den alten Zusammenhang von Dorf- und Judengeschichte mit philosophischer Speculation nahm ein Dichter wieder auf, der, aus dem fernen Galizien kommend, der deutschen Literatur den slavischen Natursinn in Verbindung mit der Schopenhauerschen Philosophie als rettendes Heilmittel empfahl. Die Geschichten Sacher Masochs brachten eine fremde Welt den Deutschen nahe: den Boden der galizischen Ebene und der Karpathenberge mit ihrem Durcheinander von halb- und ganz orientalischen Volksstämmen. Sacher Masoch, ein hervorragendes Talent voll Rasse und Temperament hat diese Welt mit großer Kunst geschildert, er hat sie sogar in dem „Vermächtniß Kains“ (1874. 1. Abtheil. Die Liebe. 2. Abtheil. Das Eigenthum) einer großen, aber nicht zu Ende geführten Novellensammlung, zu einem metaphysischen System verarbeitet. Ein wunderbarer Schilderer ist dieser Dichter jedoch dreierlei: Natur, Manier und Pose, und bisweilen zweifelt man, welche Eigenschaft an ihm eigentlich die größere sei. Nur aus dieser Trinität seines Wesens erklären sich die widersprechenden Urtheile über ihn. Pose ist seine sich hervordrängende Selbstgefälligkeit, die in ihren dichterischen Werken mit den individuellen Neigungen des Autors kokettirt, Manier

seine Methode, Mann und Weib stets als feindliche Gegensätze auf einander loszuhetzen, die elementaren Empfindungen wie Liebe und Sinnlichkeit analytisch zu zergliedern. Nur wo sein Natursinn waltet, ist er originell, hinreißend, oft gradezu bezaubernd: im „Vermächtniß Kains“ finden sich nicht blos Naturscenen, sondern auch Gestalten, in denen wirklich das Leben seiner träumerischen galizischen Ebene zu walten scheint. Sacher Masoch ist zugleich ein ausgezeichneter Kenner des Judenthums jener Gegenden und die rührenden oder humoristischen Novellen, welche die Eigenart desselben schildern, gehören zu seinen besten Leistungen. Die slavische Neigung zum Pikanten, wohl kaum die Schopenhauersche Auffassung der Geschlechtsliebe, hat ihn dann freilich auch zu Machwerken verleitet, die mehr zur obscönen als zur schönen Literatur gerechnet werden müssen.

In diese osteuropäische Welt der Sacher-Masochschen Erzählungen führen auch die fesselnden Kulturschilderungen, welche Karl Emil Franzos über die Zustände in Galizien, der Bukowina und Rumänien veröffentlicht hat („Aus Halbasien“ 1876, „Vom Don zur Donau“ 1878) und die in das novellistische Gebiet umso mehr hinüberspielen, als ihr Verfasser sich in ihnen auch als ein hervorragendes poetisches Talent erwiesen hat. Die Art, wie er die Typen und Ereignisse jener noch halb in der Barbarei schlummernden Länder zu zeichnen und darzustellen weiß, zeigt den malerischen Blick des Dichters ebenso, wie der Ton seiner kulturphilosophischen Betrachtungen von der Wärme des Philantropen durchdrungen ist. Franzos fehlen die Pose und die Manier Sacher Masochs, die bei diesem so sehr zurückstoßen, dafür nimmt er vielleicht mit dem Dichter von „Kains Vermächtniß“ weder an Temperament noch an Natursinn den Vergleich auf, aber er ist vielseitiger, plastischer, gemüthvoller als jener; die Empfindungen und Gedanken, die seine Werke offenbaren, wurzeln in der deutschen Art und liegen weit ab von dem prahlerischen Slavismus und Schopenhauerschen Pessimismus des galizischen Dichters. Was uns Franzos so echt deutsch erscheinen läßt, ist neben den Eigenarten seines dichterischen Talents der ethische Zug seiner Schöpfungen; nirgends tritt derselbe ergreifender und psychologisch fesselnder hervor als in seinem Roman: „Ein Kampf ums Recht“ (1882), seinem Kulturbilde,

obwohl der, wenn man will, ethnographische Gesichtspunkt in der Schilderung nicht vergessen ist, sondern einem echt poetischen Werk, das allein aus seinen poetischen Motiven begriffen und gewürdigt werden kann. Der Charakter und das tragische Geschick seines Helden, des Bauern Taras, der in dem Kampf um das Recht zu Grunde geht, erinnert an Michael Kohlhas von Heinrich Kleist und hat selbst einem Juristen wie Ihering zu einem interessanten Vergleich der beiden Helden Anlaß gegeben. In andern Novellen und zum Theil auch Romanen („Mein Franz“, „Junge Liebe“, „Der Präsident“, „Schatten“ u. s. w.) hat der Dichter auch auf anderm als halbasiatischem Gebiet eine feinsinnige, fesselnde Darstellungsgabe, Humor und erschütternde tragische Wirkung bekundet.

In Sacher Masochs und Franzos' Novellen faßte die Poesie mehr oder minder ihre Aufgabe dahin, eine „Naturgeschichte des Menschen“ zu sein. Und wie jene auf ihrem Gebiete, hat **Hans Hopfen** auf dem der bayrischen und tiroler Dorfgeschichte Beiträge zu einer derartigen Naturgeschichte geliefert („Bayrische Dorfgeschichte“ 1878, „Der alte Praktikant“ 1878, „Brennende Liebe“ 1884, „Zum Guten“ 1885), nachdem er vorher in seinem Roman: „Verdorben zu Paris“ 1867 als ein feiner Kenner und Schilderer des Pariser Lebens aufgetreten war. Die neuere Schulung der französischen Literatur, welche das Auge für das Detail der Wirklichkeit schärft, sowohl im Gesprächston wie in der Schilderung den Eindruck des natürlichen Lebens anstrebt, ist für die Entwicklung Hopfens nicht ohne Bedeutung geblieben. Ohne Voreingenommenheit, wenn auch nicht ohne ernste Tendenz, hat er in seinen Novellen Figuren verarbeitet, die er im Leben sorgsam studirt hat; er nimmt die Bauern, wie sie sind, und geht auch dem Häßlichen nicht aus dem Wege, sobald es charakteristisch wirkt. Dennoch ist er weit davon entfernt, in der Welt nur Schmutz und Unrath zu sehen, und in seinen Dichtungen treten uns Gestalten entgegen, die wie der „alte Praktikant“ als echte Idealisten unter der Sonne umhergehen und denen in der Wirklichkeit Jeder mit Wärme die Hand drücken würde. Hopfen ist ein ausgezeichneter Erzähler, seine Darstellung durchathmet ein behaglicher und frischer Humor, der nur in einzelnen Fällen bitter, scharf und sarkastisch wird, seine Gestalten stehen

leibhaft in der Erzählung vor uns, obwohl der Erzähler oder vielleicht grade weil er seine Individualität nicht zurückhält. In den „Geschichten des Majors" (1879) ist die Kunst des Erzählens sogar bis zur Virtuosität ausgebildet, man sieht den alten Soldaten, der seine Erinnerungen an alte Liebesgeschichten und merkwürdige Kameraden auskramt, in jedem Satze vor sich, wie er bei dieser Nüance hustet, bei jener spuckt. Hans Hopfen ist auf novellistischem Gebiet gegenwärtig unser größter humoristischer Künstler und Wilh. Raabe an Virtuosität der Technik ebenso überlegen, wie dieser ihn an Tiefe des Gemüths und Reichthum der Gedanken übertrifft. Wir können den letzteren nicht nennen, ohne einige seiner hervorragendsten neueren Novellen wie „Horacker" (1876), „Krähenfelder Geschichten" (1878), „Wunnigel" und die jüngsten „Im alten Eisen" (1888) und „Der Lar" (1889) wenigstens zu erwähnen. Sie spiegeln alle Vorzüge und Schattenseiten des Dichters und doch der Vorzüge weit mehr als der Schattenseiten wieder: seinen originellen Humor und die stimmungsfreudige Beschaulichkeit seines Naturells.

Hopfen hat in seiner jüngsten Novelle: „Der Genius und sein Erbe", die Reichshauptstadt zum Schauplatz genommen, keiner aber ist hier heimischer als Theodor Fontane, der Wanderer durch die Mark, der im reifen Alter auf einmal eine ungewöhnliche epische Thätigkeit entfaltet, ungewöhnlich hinsichtlich ihrer Quantität und ihrer Eigenart. Von unsern modernen Dichtern schildert er am besten den märkischen Ton und das märkische Wesen, schon unter diesem Gesichtspunkt sind seine Novellen: „Grete Minde" (1880), „L'Adultera" (1882), „Der Schach von Wuthenow" (1883), „Irrungen und Wirrungen" (1888) und „Stine" (1890) hervorragende Leistungen. Fontane ist eine kräftige, geistreiche und zum Theil barocke Natur, wie den Zopfstil, so liebt er auch das Zopfige. Ecken und Kanten und vor Allem Kraft, Charakter, keine weiche Rührseligkeit und Empfindelei, der sonst die Berliner Talente gern nachhängen, sind seines Wesens Ursprünglichkeit. Seit Alexis hat kein Anderer das Junkerthum so plastisch und leibhaft gezeichnet wie er in diesen Novellen, deren Stoffe er dem märkischen oder modernen Berliner Boden abgewonnen hat. Er kennt keine falsche Rücksichtnahme, sondern blickt dreist den wahren Bedin-

gungen des Lebens ins Gesicht; als seine künstlerische Aufgabe erkennt er, diese Bedingungen selbst getreu wiederzugeben, ihre Einwirkung auf den Charakter nachzuweisen und die Lösung hinzunehmen, die sich aus ihnen ergiebt, mag sie auch diesem und jenem nicht gefallen. Das Conventionelle literarischer Erfindung ist ihm verhaßt; glatte, sentimentale Figuren widerstreben seiner spröden Natur, er ist trotzdem anmuthig, geist- und phantasievoll wie nur die bildnerischen Talente des Rococo und mit ihnen theilt er auch den Fehler, daß er zuweilen aus lauter Phantasie in das Geschraubte und Manierirte verfällt. Zum Unterschiede von ihnen ist er dafür modern bis in die Fingerspitzen, vielleicht der modernste aller unserer Novellisten. Nachdem er in „L'Adultera“ eine Berliner Ehebruchsgeschichte ohne Leidenschaft und nicht ohne klügelnde Spintisirerei, aber mit geistvoller Charakteristik erzählt, hat er in „Irrungen und Wirrungen“ und ihrer Parallele „Stine“ die Frage der problematischen Liebe behandelt, welche das Berliner Wort: „Verhältniß“ kennzeichnet. In beiden Novellen finden sich ehrenhafte Naturen in Neigung zusammen, allein zwischen ihnen erhebt sich die alte Kluft nicht der Standesvorurtheile — über diese ist ein Dichter wie Fontane hinaus — sondern der Standesunterschiede, welche den innern Menschen ebenso berühren wie den äußeren und die eine dauernde Verbindung so verschieden gearteter Klassen unmöglich machen. Daß diese letztere Erkenntniß bei den Liebenden sich einstellt, verleiht ihrer Empfindung eine stille Resignation, einen melancholischen Schimmer, der mit ihnen und dem Leben selbst aussöhnt. Nicht der geringste Reiz dieser Novellen ist die anschauliche Darstellung des weltstädtischen Lebens oder der märkischen Flußlandschaft. Fontane charakterisirt Welt und Menschen nicht in rührenden Momenten, sondern im Treiben der Bewegung, und er hebt aus der trocknen Nüchternheit des Alltags eine geradezu erstaunliche Fülle interessanter Details hervor. Er kennt alle Stände und alle Typen Berlins, er läßt sie alle in dem Jargon sprechen, der ihnen anerzogen, und zu der Zeit, wo es für die Situation bedeutsam ist. Grade in diesem letzteren Punkt müßte die jüngstdeutsche Schule den Dichter ein wenig eifriger studiren als sie ihn lobt.

So gewährt die moderne Novelle das Bild einer reichen, anmuthigen Blüthe. Immer neue Scenerien und Typen hat sie in den Kreis ihrer Darstellung gezogen und neben den älteren Talenten ist eine Schaar jüngerer mitstrebend aufgewachsen. Wir haben nur die hauptsächlichsten Novellisten erwähnen können und doch ließe die Liste sich um manche Namen vervollständigen, Namen, die erst anfangen auf diesem Gebiet zur Bedeutung zu gelangen. So z. B. der weiche, phantastische Richard Voß, dessen italienische Novellen gern dem Grausigen nachgehen, und der schwungvolle Dramatiker E. v. Wildenbruch, dessen kräftige, energische Natur das Tragische auch in dem modernen Leben zu finden weiß („Der Astronom", „Kinderthränen", „Vor den Schranken" u. s. w.). Allein eine Skizze der modernen Novellistik muß sich bescheiden, wenn sie nicht selbst zum Buch werden will. Nur der Hauptzug in der modernen Novelle bedarf noch einmal einer kurzen Beleuchtung. In ihrer Entwicklung hat sie, analog dem Roman und zum Theil ihm vorauseilend, ein immer innigeres Verhältniß mit der Wirklichkeit geschlossen und dadurch ist die ihr innewohnende mütterliche Kraft der Phantasie immer stärker zurückgedrängt worden. Denn dieser Bund mit der Wirklichkeit ist zugleich ein Kampf, unter dem sie selbst eines Tages wird leiden müssen, und in der That haben sich bereits die ersten Anzeichen für eine kommende Auflösung ihrer Form eingestellt. Das „Milieu" d. h. die Wirklichkeitsverhältnisse, welche den Rahmen der „seltsamen und wunderlichen Begebenheit" bilden, dehnt sich in der Novelle immer energischer aus und schränkt den eigentlichen Kern immer mehr ein, oder mit anderen Worten: die Skizze droht sich wieder an die Stelle der Novelle zu setzen. Man hüllt ein Nichts von Handlung in eine Fülle von Beobachtungen ein und giebt diese Zusammenstellung von Wirklichkeitsmomenten für künstlerische Arbeit aus. Daran würde freilich die moderne Novelle zu Grunde gehen, wenn nicht die tröstliche Gewißheit wäre, daß ihre Auflösung in der Skizze nur ein Uebergangsstadium ist und sogar ein nothwendiges, welches einen neuen Lebensgehalt für die poetische Darstellung flüssig zu machen ringt. Daß dieser Proceß so rasch wie möglich sich vollziehen, daß die neueren Talente der Zukunft einst die künstlerische Höhe

der gegenwärtigen erreichen mögen, ist ein Wunsch, dessen Erfüllung hoffnungsvoll voraussieht, wer noch — trotz alledem — auf den dichterischen Genius im deutschen Volk vertraut.

4. Der Zeitroman: Die Alten.

In dem Zeitroman, dessen Eigenart in der vergangenen Epoche besonders glänzend zur Entfaltung gekommen war, tauchten neue Namen und Talente bis in die achtziger Jahre spärlich auf. Aber die Stellung, welche die alte Generation zu ihrer Zeit nahm, wurde mälig eine andere, als sie es bisher gewesen. Der Welt, die sich jetzt regte und bewegte, wurden die trüben Erinnerungen der Reactionszeit fremd und fremder; dafür entfesselte der Geist des großen Staatsmannes, welcher der neuen Periode gewaltsam seinen Charakter aufdrückte, neue Parteigegensätze und geistige Strömungen, die Philosophie stellte andere Probleme auf als das alte, wie der Mensch gut und tüchtig zu machen sei, und in der Kunst drängte sich die Musik, die verschwommenste und unklarste aller Künste, so recht der Ausdruck einer unklaren, nervös sich abhastenden Zeit, mit elementarer Kraft in den Vordergrund. Aus allen Höhen und Tiefen entströmten Gewässer, die sich ein breites, tiefes Bett gruben und Jeden lockten, sein eigenes Schifflein auf ihnen schwimmen zu lassen, ohne daß er darüber nachzudenken brauchte, von wannen sie kamen und wohin sie gingen.

Diesem veränderten Zeitgeist stellten sich im Zeitroman die großen Traditionen unserer literarischen Entwicklung mit einer gewissen Schärfe entgegen. In dem Zeitroman der vergangenen Epoche war das geistige Erbe unserer Klassiker in treue und erfreuliche Hut genommen worden. Es war bewahrt worden als ein Schatz, der noch ausreiche für Kind und Kindeskind und zu dem die Nation wie zu einem Heiligthum sich immer wieder zurückwenden müßte. In ästhetischer Beziehung war dies Erbe der Sinn für die Form des Kunstwerkes, die mit ihrem Inhalt

eine organische Einheit zu bilden habe, in socialer die Verpflichtung des Individuums, sich und Andere zur Freiheit des Geistes und zur Bildung zu erziehen, weil nur dadurch die Aufgabe der Menschheit gelöst werden könne. Aus dem Gedanken der Humanität war dann das ethische Associationsprincip entflossen: Alle für Alle. Auf diesem Grunde der Freiheit, Bildung und Humanität sollte das nationale Leben und mit ihm das neue Kaiserreich ausgebaut werden — so schwebte es ihnen Allen vor, als der große Traum der nationalen Einheit endlich zur Erfüllung kam. Wenn die Reihen sich einig im Ziele aneinander schlossen in werkthätiger Liebe, dann gelang die große Aufgabe und die noch größere, welche auf Erden den Menschen dem Menschen zum Bruder macht. So schwer und ernst die Zeit ihres Schaffens damals war, das Vertrauen auf die Zukunft ihres Volkes und der Menschheit verließ die deutschen Dichter nicht und es sandte wie eine helle Fackel in ihrer Hand den schimmernden Schein in das Land zum Zeichen, daß es noch Wächter gäbe, die auf den Morgen warteten. Nennt man dies Idealismus, so waren sie Idealisten. Mit solcher Gesinnung empfingen sie das neue Reich, sie waren die geistigen Pathen bei seiner Geburt und keine heißeren und uneigennützigeren Segenswünsche konnten ihm gespendet werden als von den Lippen dieser Männer. Aber der Geist, in dem sie es begrüßten, schien ihnen bald nicht mehr in ihrem Volk lebendig zu sein. Sie hatten für die Freiheit gewirkt, und nun erhob sich der Zwang einer allmächtigen Persönlichkeit, die ihre geniale Individualität rücksichtslos zur Geltung brachte. Sie hatten das Hohelied der uneigennützigen Menschenliebe verkündet und der Dämon der Habgier, des Neides stieg empor, die Menschen an einander zu hetzen und die Herzen zu vergiften. Sie hatten den Reichthum geistiger Bildung empfangen und strebten danach, ihn auszubreiten, und die Dummheit sog sich groß an der Arroganz und streute ihre Schlagworte durch die Welt. Sie hatten das Evangelium der Duldung als Jünglinge auf dem Herzen getragen, nun aber predigte der confessionelle Haß und die Eifersucht der Rassen auf den Gassen. Sie hatten den Geist, den Gedanken verehrt und die neue Zeit baute Altäre nur dem Ding, der Thatsache. Sie hatten ihre Sinnen weit der Welt

aufgethan und ihre leuchtende Schönheit war ihnen in die Seele gestiegen wie eine Göttin, die ihnen die ewige Jugend zu schenken schien, und jetzt kroch der pessimistische Trübsinn aus allen Winkeln und legte seinen grauen Schleier wie ein Spinnengewebe auf alle Rosen, die dufteten, und alle Angesichter, in denen die Freude lächelte. Es war, wie ihnen vorkam, Alles anders geworden, anders, als sie es von einer Zukunft erwartet hatten, die ihre nationalen Hoffnungen einlöste. Ja, auch das Letzte blieb ihnen nicht erspart, daß eine neue aufkommende literarische Bewegung sich selbst gegen ihre ästhetischen Ideale richtete und die von ihnen mühsam errungene Kunstform verächtlich zu zertrümmern suchte. Aus diesem Stimmungsgegensatz der alten Generation zu der neuen, der sich natürlich erst allmälig und aus Anlaß der Zeitereignisse entwickelte, erklärt sich die oppositionelle Haltung des modernen Zeitromans; beide, das alte und das neue Geschlecht halten sich gleichsam für berufen, an der Gegenwart ein richterliches Amt zu üben, aber wenn das Schaffen der Alten das Können und die Kunst bedeutet, so ist es bei den Jungen vorerst nur das Wollen und das Talent, das in die Wagschale gelegt wird.

Von den Namen, die in dem vorangegangenen Zeitabschnitt genannt wurden, verschwindet für den Zeitroman der eine: Gustav Freytag. Der Dichter widmet sich nur noch dem historischen Roman und verzichtet auf engere Fühlung mit den Ideen und Stimmungen seiner Zeitgenossen. Wilhelm Raabes Thätigkeit ist mehr auf die tendenzlose Novelle gerichtet, nur Gutzkow, Auerbach und Spielhagen bleiben. Aber der Ruhm und die Kraft der Ersteren sind erschöpft und so verkörpert sich die Bedeutung des Tendenzromans fast allein in Friedrich Spielhagen, der in der That den Höhepunkt seiner dichterischen Kraft erreicht. Ihm tritt dieser und jener Dichter, der auf anderem Gebiet von Bedeutung, noch mitstrebend zur Seite.

Das große Kriegsjahr 1870—71 spiegelt sich auch in der Zeitdichtung mit seinem versöhnenden und erhebenden Glanz wieder. In Auerbachs „Waldfried" (1874) schloß der süddeutsche Demokratismus Frieden mit der neuen Wendung der Dinge, der Jubel über das neu errungene Kaiserthum drängte die Stimmung von 1848 und die Erinnerungen an das Frank-

furter Parlament zurück. Der Roman charakterisirte sich als Familiengeschichte, wohl besser als die Lebensaufzeichnungen eines treuen, warmgesinnten Mannes, der als Jüngling die Schmach der Metternichschen Reaktion an eigenem Leib und in eigener Seele erfahren muß, sich dann einen Hausstand gründet und als wackerer Bürger für das Wohl der Seinigen und des Vaterlandes wirkt. Eine Reihe vortrefflicher Stimmungsbilder beleuchtet das öffentliche Leben im deutschen Süden von 1866 bis 1870. Der Jammer des Bruderkrieges 1866, den das eine Wort „Gottlob, wir sind besiegt!“ für die süddeutsche Bevölkerung so bitter charakterisirt, und die nationale Erhebung des großen Krieges bilden den Hintergrund der menschlichen Schicksale, die der Dichter erzählt. Der Held ist ein würdiger Typus der alten Demokratie, eine Charakterfigur, deren milde Wärme und kernige Schlichtheit uns die so arg verschriene alte Zeit in ganz anderem Lichte zeigt als die officiöse Geschichtsschreibung unserer Tage; es sind Stimmungsreflexe aus dem Leben des Dichters selbst, die sich hier vereinigt finden. Daß die Farben in den Situationen und Charakteren dieses Romanes nicht so frisch und anheimelnd sind, wie in den früheren Werken Auerbachs, war freilich ein Zeichen der ermattenden Kraft des Dichters. Es war vielleicht auch die Erinnerung an das Schwere, das erduldet werden mußte, ehe die große Stunde kam, was der Freude über den neuen nationalen Ruhm in dem Buche einen so gedämpften, fast elegischen Ausdruck verlieh.

Siegeshymnen anzustimmen war Karl Gutzkow am allerwenigsten die geeignete Natur. Aber auch er empfand den Zusammenhang seines literarischen Wirkens mit dem neuen Zustand der Dinge, und wohl aus diesem Anlaß bot er den Zeitgenossen die Uebersicht über seine gesammte literarische Thätigkeit, indem er seine „Gesammelten Werke“ herausgab (1873—79), die „Rückblicke auf mein Leben“ (1875) und die Beiträge „Zur Geschichte unserer Zeit“ (1875) veröffentlichte. Dann kamen die sogenannten Gründerjahre und nun reckte sich seine jungdeutsche Weltanschauung in dem Romanbilde der „neuen Serapionsbrüder“ (1877) noch einmal spöttisch und ironisch gegenüber dem „chaotischen Wirrwarr“ der neuen Tage auf. Die ganze Verbitterung, welche seine letzte Lebenszeit erfüllte, machte sich in den leiden-

schaftlichsten Sarkasmen Luft. Der Dichter schien zu der alten Formlosigkeit seiner Jugend zurückgekehrt zu sein, die Handlung des Romans war bedeutungslos gegenüber den satirischen Reflexionen, mit denen er die Zustände der Literatur, Kunst, Politik, des socialen Lebens u. s. w. bedachte, ein Sprühregen des Geistes, in welchem manches treffende Wort fiel, der Künstler aber verloren ging. Der Roman führt seinen Titel von einer geselligen Vereinigung, die alle Montag in einem Lokale der Residenz — Gutzkow wagt nicht einmal Berlin zu sagen — über Tagesfragen debattirt; mit der Handlung selbst stehen die neuen Serapionsbrüder in keiner Verbindung, sie sind gleichsam nur ein Chorus des öffentlichen Lebens. Die Figuren der geschraubten Erfindung sind die alten jungdeutschen Typen, die zwischen gut und böse, wahr und unwahr eigenthümlich schillernden Naturen, die in ihrem Empfinden und Handeln wie die Aachener Springprocession immer drei Schritte vorwärts und zwei rückwärts thun. Doch sind einige eigenthümliche Frauencharaktere und ein paar humoristische Gründertypen zweifellos auch jetzt noch von Interesse. Gutzkow erwies leider für die modernen socialen Fragen kein Verständniß mehr, sein Evangelium war der Kultus der menschlichen Selbstausbildung geblieben, ohne den ethischen Socialismus, wie er Auerbach und Spielhagen kennzeichnete: bei ihm waren es höchstens die „Ritter vom Geist“, die einander verstehen und sich gegenseitig fördern konnten.

Am schärfsten und zugleich am eigenartigsten vertrat die oppositionelle Stimmung in der Zeitdichtung Friedrich Spielhagen, der auf dem Gebiet des Romans auch in diesem Abschnitt sich den Ruhm des ersten deutschen Erzählers wahrte. Sein lebhafter Geist hat auf alle Kulturerscheinungen unserer Gegenwart reagirt, wie die starken Schwingungen der Luft eine feingestimmte Glocke zum Tönen bringen; seine nimmermüde Phantasie spann Fäden auf Fäden zu künstlerischem Werk zusammen. Was bei Gutzkow Pessimismus, Verbitterung wurde, stimmte sich bei Spielhagen zu einem Tone der Resignation, der Entsagung, der ja auch seinen ersten Werken nicht fremd geblieben war, in den Figuren seiner letzten Romane und Novellen sich aber stärker ausprägte. Er fand wie im Contrast zu dem ungestümen Drängen der Zeit und zu der Riesengestalt, von

welcher diese bestimmt wurde, die ideale menschliche Größe fortan fast mehr im Leiden und Dulden als im Handeln. Dennoch aber war sein elastisches Gemüth weit davon entfernt, sich einem trostlosen Pessimismus hinzugeben; ihm fehlten und fehlen nicht die flammenden Worte der Entrüstung, die bitteren Ausdrücke der Ironie, allein auch nicht der unentwegte Glaube an das Höhere in der menschlichen Natur, das nicht von den Trieben des Eigennutzes berührt wird, die gläubige Zuversicht auf ein äußerstes Ziel, an dem der Streit der Leidenschaften geschlichtet ist. Derartige Gedanken wird man vielleicht weder bei einem französischen noch bei einem englischen Romandichter finden, allein ob wir Deutsche nun realistische oder idealistische Kunst treiben, diese Auffassung steckt uns im Blut, sie liegt in unserer gesammten geistigen Veranlagung und Entwicklung, und man wird sie uns mit keiner Gabel — und sei es selbst eine naturalistische Mistgabel — austreiben.

Dem Kriegsjahr 1871 entsprang der kleine Roman „Allzeit voran“ Spielhagens, der jedoch weder in seiner Stimmung noch in seinen Figuren von besonderer Bedeutung war. Eine etwas problematische Figur, die Tochter eines Unteroffiziers, welche die Mätresse eines kleinstaatlichen Fürsten wird, war die Heldin dieses Werkes, das kleinstaatliche Hofleben sicherlich jedoch nicht ein günstiger Boden, um die Resonanz der großen politischen Ereignisse wiederzugeben. Die bald folgende Gründerzeit gewährte dem Dichter den Stoff zu seinem großartigen Zeitgemälde: „Sturmfluth“ (1876), einer der bedeutendsten Romanschöpfungen unserer Literatur. Es war ein genialer Gedanke, den dahinfluthenden Goldstrom der Milliardenjahre in Parallele zu stellen mit der hereinbrechenden Wasser-Sturmfluth der Ostseeküste und die doppelte Katastrophe als ein doppeltes Gericht über menschlichen Leichtsinn und menschliche Verworfenheit zu kennzeichnen. Die Gegensätze der reichbewegten, rasch vorwärtsschreitenden Handlung sind prächtig entworfen: ihren Mittelpunkt bildet das Schicksal einer adligen und einer bürgerlichen Familie; jene repräsentirt in dem General v. Werben die tüchtige, aber in einseitigen Standesvorurtheilen befangene, conservative Aristokratie, diese in dem Fabrikanten Ernst Schmidt die alte, gesinnungsstarke Demokratie, welche das laisser aller sogar selbst auf die

Familien-Erziehung ausdehnt. Hier wie dort führen die einseitigen Anschauungen zu schlimmen Consequenzen: der Sohn des Generals geht zu Grunde, weil seine leichtbeschwingte Seele, in die engen Schranken adliger und militärischer Routine gebannt, in ihrer Leidenschaft gewaltsam über sie hinwegbricht, Ernst Schmidt verliert seine Kinder, weil er schuld ist an der sittlichen Verwahrlosung seines Sohnes, der zum gewissenlosen Gründer herabsinkt, und weil er der Liebe seiner Tochter zu dem Sohn des Generals den alten demokratischen Haß entgegenstellt. Um diese beiden Familien gruppiren sich die übrigen Personen oder vielmehr Zeittypen; eine etwas verwickelte Familiengeschichte muß die Beziehungen liefern, die sie an einander ketten, obwohl das kaum nothwendig gewesen wäre. Denn nicht von diesen romanhaften Beziehungen, sondern von den socialen Verhältnissen, welche sie verkörpern, wird das Interesse des Lesers gefesselt: die Welt des „Schwindels", ihre treibenden Kräfte mit den hohen aristokratischen und plebejisch-bürgerlichen Namen, die wüsten Orgien und die sittliche Gemeinheit, welche der Goldstrom erzeugt, werden mit anschaulicher Kraft gezeichnet, bis auf dem Gipfel der Ausgelassenheit die Katastrophe jäh hereinbricht. Die Störung des Gründerfestes, die Flucht der beiden Liebenden und die in prachtvollen landschaftlichen Bildern entrollte Sturmfluth an der Ostseeküste, welche wiederum in das Schicksal der Hauptpersonen eingreift, sind die drei epischen Glieder in dieser gewaltigen Katastrophe, die in dem Leichenbegängniß des unglücklichen Liebespaares, in der selbstlose Liebe predigenden Rede Schmidts wie mit besänftigenden Accorden ausklingt. Die Vereinigung eines andern Liebespaares, des wackren Lootsencommandeurs Reinhold Schmidt und der edelgesinnten Else von Werben bildet die Versöhnung für die feindlichen Anschauungen einer vergangenen Zeit: der schlichte bürgerliche Mann erwirbt durch thätige Kraft die Hand der aristokratischen Braut. Neben dem Gründungsschwindel und der Jagd nach dem Golde treten auch andere sociale und politische Bewegungen, wenn auch blässer und nur angedeutet hervor, vor Allem die Socialdemokratie und der sich kühner regende Ultramontanismus, für welchen letzteren Spielhagen leider die etwas verbrauchte Figur des Jesuiten im Frack wieder benutzt hat. So fein diplomatisch und geistreich dieser

Italiener Giraldi gehalten ist, der davon träumt, der Stammvater eines Geschlechts von Fürsten zu werden, für die selbst der Stuhl des heiligen Petrus nicht zu hoch sein soll, sein Intriguenspiel vermag uns nicht zu fesseln. In derartigen Gestalten war Eugen Sue glücklicher, weil er sie gleich in ungeheuerliche Combinationen hineinstellte. Von den Nebenfiguren sind überhaupt der lustige Bildhauer Justus Anders und die kleine drollige Hummel Miething am besten gerathen; sie zeigen die Liebenswürdigkeit des Spielhagenschen Humors in seinen hellsten, buntesten Lichtern.

Nach der „Sturmfluth“ schuf der Dichter ein Jahrzehnt hindurch keinen großen Roman, der in seinem Stoff und seinen Tendenzen dem Leben der eigenen Zeit entnommen gewesen wäre. „Platt Land“ (1879) war ein Gemälde der neuvorpommerschen Landschaft vor der Zeit von 1848, außerordentlich in seinen wunderbaren landschaftlichen Schilderungen, in seiner Charakterisirung der Typen pommerschen Lebens, in seinem kunstvollen Aufbau und seinem ethischen Grundgedanken. Es war kein Roman, in dem der Dichter zu den Fragen Stellung nahm, welche die deutsche Nation bewegten, trotzdem ein echter Spielhagen in seinen Helden und Heldinnen, in seiner Stimmung und Gesinnung. Die Welt mußte fortschreiten, die socialen und politischen Zustände eine neue Färbung gewinnen, das Bild, welches der Dichter von ihnen gewonnen, sich merklich verändern, ehe er sich wieder veranlaßt fühlte, die Spannkraft seines Temperaments, den Reichthum seiner Phantasie in einem neuen Zeitroman zu entladen. Diesmal verhielt er sich eigenthümlich genug; wenn er vordem in Reih und Glied marschirte in der großen Sturmkolonne des Jahrhunderts, so blieb er jetzt gleichsam stehen. Er machte Halt, um alle die Schaaren neuer Gestalten, die das ruhelose Leben der Zeitlichkeit heraufbeschworen, an sich vorüberziehen zu sehen, ihren Marsch, ihr Aufeinanderstoßen zu verfolgen, ihnen durch den wirbelnden Staub des Tages ins Auge und ins Herz zu blicken mit der sinnenden Frage, die er selbst zum Titel des Romans wählte: „Was will das werden?“ (1887).

Wie „Hammer und Amboß“ war dieser Roman ein Ich-Roman. Der Held erzählt seine Lebensschicksale von den ersten Tagen seiner Kindheitserinnerungen bis zur gereiften Männlich-

keit, er schildert die Kreise menschlicher Gesellschaft, durch die er sich wie „David Copperfield“ und „Wilhelm Meister“ bewegt, die Personen, die er geliebt und gehaßt, die Freunde, die er gefunden, die Gedanken, die ihm aus eigenem Innern erwuchsen und die aus fremdem Geist ihm zugetragen wurden. Aber es ist nicht die Biographie eines Quidam, so wenig wie Copperfield oder Meister ein Quidam waren, sondern die Biographie einer dichterischen Seele. Darin liegt ihr Unterschied von dem Charakter Georgs in „Hammer und Amboß“ und von andern Helden Spielhagens, daraus entspringen ihre Schwächen und Vorzüge. Dieser Ich-Erzähler hier, Lothar Franc, ist ein Dichter, und sein Roman oder sein Schicksal, wie man will, besteht in nichts Anderem als in der Erziehung und Ausbildung seines Ichs für die dichterische Aufgabe. Wer diesen Standpunkt nicht von vornherein einnimmt, verkennt den Helden und den Roman. Man könnte wetten, daß in keinem Roman Spielhagens so viel von dem persönlichen Wesen und den persönlichen Erfahrungen seines Autors enthalten ist als in diesem. Man denke sich Alles verloren gegangen, was er geschaffen hat, und man wird aus dieser Schöpfung das Bild seiner Individualität am klarsten gewinnen können. Lothar ist nicht Spielhagen, sicherlich nicht, aber in keiner früheren Dichtung sind sich Dichter und Held so nahe getreten, decken sie sich so in der leidenschaftlich-träumerischen Weichheit des Gemüths, in der Begeisterung für das, was ihnen als groß vor Augen steht, und in der ruhigen, sonnenklaren Beobachtung des Lebens um sie herum. Der Dichter entläßt seinen Helden zum Schluß mit der Aufgabe, einen großen Zeitroman zu verfassen; er hat ihm die Aufgabe abgenommen.

Was in „Sturmfluth“ nur angedeutet war, erhebt sich in diesem neuen Weltbilde mit bestimmender Gewalt: der Riesenschatten des großen Kanzlers, der Schatten, der nach des Dichters Meinung sich bereits finster und drückend auf seine Zeitgenossen legt und doch die ewig alten und ewig jungen Ideale des deutschen Volkes nicht ersticken kann. Der Geist der Freiheit regt sich immerdar, mit ihm die Wahrheit und das Gute. Der Liberalismus ist noch in voller Thätigkeit, der demokratische Gedanke nicht todt, die Socialdemokratie wird stärker mit jedem Tage und der Nihilismus protestirt in Rußland gegen den Des-

potismus. Schon steckt in jedem Menschen, welcher gesellschaftlichen Schicht er auch angehört, „ein Stück von einem Socialdemokraten“. Was will das werden? raunen die Aengstlichen, aber fest und zuversichtlich und in froher Hoffnung erwidert der Dichter: „ein Hohes und Herrliches und eine neue glorreiche Phase der ewig strebenden Menschheit“. Jede politische und sociale Strömung wird in bestimmten Typen gezeichnet, zu der obigen Reversseite fehlt auch nicht die Aversseite: das conservative, beschränkte, bismarckschwärmerische Junkerthum, der Scheinliberalismus kleinstaatlicher Fürstlichkeit, der christliche Socialismus, die Rücksichtslosigkeit des modernen Kapitalismus, wie er von gewissen Auswüchsen des Judenthums repräsentirt wird; wir sehen für Alles Typen und Vertreter, von denen jeder mit seiner Zunge spricht und seine Interessen behauptet. Der Dichter läßt ihnen Allen als Menschen Gerechtigkeit wiederfahren, er verurtheilt sie nicht nach ihren Tendenzen und Gesinnungen, aber ihre Tendenzen sind ihm auch nicht gleichgültig. Sein Herz schlägt für die Armen und Elenden und mit ihm das Herz des Helden, der selbst ein Dichter ist und dem darum bezeichnenderweise die Poesie als die Schwester der Religion erscheint, als die „Löserin und Befreierin von den Banden der Unwissenheit, dem Druck der Knechtschaft, der Last der eingeborenen, durch traurigste Verhältnisse genährten Brutalität“. Kein moderner Roman umfaßt ein Weltbild von solchem Umfange wie dieser. Ihn im Einzelnen zu zergliedern, geht indessen über den Raum unserer Darstellung hinaus. Er ist ein hochbedeutsames Werk, für den Dichter charakteristischer als alle seine übrigen Werke, wenn auch die Schwächen Spielhagens stärker darin hervortreten und er in der Composition sowohl wie in der Charakteristik von anderen Werken unseres Autors übertroffen wird.

Wenn Spielhagen hier, so wenig er die Abneigung verleugnete, welche der neue Zeitgeist Bismarck ihm einflößte, noch in fester Zuversicht in das kommende Leben sah, so überwiegt in seinem jüngsten Roman „Der neue Pharao“ (1889) seine Antipathie gegen die moderne Gesellschaft und das moderne Staatsleben. Der Roman brachte die Generation von 1848 in Gegensatz zu der gegenwärtigen, er stellte dem Idealismus, der

Selbstlosigkeit der alten das Streberthum und den Materialismus der modernen gegenüber. Wieder bietet eine etwas verwickelte Familiengeschichte gleichsam die Fäden, die sich zu der Handlung verschlingen und auf die einzugehen uns hier versagt bleiben mag. Berlin ist der Schauplatz der Erzählung, die Attentate Hödels und Nobilings auf Kaiser Wilhelm I. sind der zeitliche Hintergrund. Ein Idealist und alter Achtundvierziger kehrt der ehemalige Baron und Officier v. Alden nach langen Jahren in die Heimath zurück, die Seinigen zu suchen und das Vaterland wieder zu sehen, und macht nun die bittere Entdeckung, daß nach dem Bibelwort ein neuer Pharao aufgekommen ist, der nichts von Joseph weiß, d. h. ein neuer Zeitgeist, dem die Ideale und der Idealismus der Revolutionsjahre fremd geworden sind. Es ist ein trostloses Bild, das Alden in dem Geschlecht des neuen Reiches sieht, und der Dichter hat Nichts gethan, die Farben zu mildern. Die edelgesinnten Naturen wie die hochfahrende, stolze Amerikanerin Anna und ihr Bruder Ralph gehen zu Grunde, die Eine wird betrogen und getäuscht in ihrer heiligsten Empfindung, der Andere stirbt an einer unheilbaren Krankheit nach kurzem Liebesglück. Das Regime Bismarcks hat dem Dichter nur Sklaven und Streber gezüchtet und der Idealist Alden verläßt mit dem schmerzlichen Gefühl der Enttäuschung, von seiner wiedergefundenen Tochter Marie begleitet, die alte Heimath für immer. Das Weltbild des „neuen Pharao“ ist heftig angefochten worden, aber wie man auch über seine Wahrheit denken mag, die Incongruenzen liegen nicht so sehr in der Gesinnung des Dichters als in seinen Figuren und ihren Gedanken und Empfindungen. Der Idealist Alden macht nicht den Eindruck, als wenn er in dem Lande des allmighty dollar gekämpft und gewirkt hätte, er kommt wie aus dem Lande der romantischen Träume, in welchem einst die von Spielhagen so meisterhaft gezeichneten „problematischen Naturen“ lebten. „Der Idealismus“, sagte er, „kann nur siegen mit seinen eigenen reinen Waffen, der Sieg, den er mit andern erkämpft, ist nur ein Scheinsieg, in Wirklichkeit hat immer wieder nur der Materialismus gesiegt, wenn auch unter anderm Namen . . . Mit dem Schwert wird Nichts bewiesen, mit dem Schwert wird Nichts geschaffen, was nicht ein anderes Schwert wieder ver-

nichten kann. Ewiges, Unvergängliches schafft nur die stille Kraft der Vernunft". Dann aber, ganz abgesehen von dieser Deduktion, die uns so anfechtbar erscheint wie nur irgend eine in der Welt, ist Amerika nicht der richtige Ort für diesen Träumer, er selbst als Geschäftsführer des rein materialistischen Amerikaners Curtis nicht an der Stelle, die ihm seine Gesinnung anweist, und nicht darf eine solche Natur Jahre lang das Geschick der Seinigen in der alten Welt ohne innern Antheil lassen. Dieser Idealismus ist nicht wahr, d. h. nicht wahr im Sinne eines menschlichen Charakters, er ist nicht mehr als eine Gefühlstheorie. Und nicht minder seltsam erscheint die stolze Anna, diese hochgesinnte Frauengestalt, die von einem Genie der That schwärmt und dies in dem ehemaligen Socialdemokraten und kalten, heuchlerischen Mammonjäger Hartmut wirklich zu finden meint. Es ist freilich unleugbar: der Idealismus ist immer blind auf den Augen, mit welchen die Klugen dieser Erde sehen, er taumelt in Gefahren, die für andere nicht vorhanden sind, aber er ist dafür hellseherisch mit den innern Augen des Geistes und Nichts erräth er leichter, Nichts empfindet er im Kerne seines Wesens deutlicher als das geistig verwandte Element. Von einem Hartmut werden nur die Dummen, nicht aber die ursprünglichen, großen Charaktere wie diese Anna betrogen.

So richten sich unsere Einwürfe nicht gegen die Gesinnung des Dichters, sondern gegen die Art, wie sie in seinen Charakteren gleichsam Fleisch und Blut geworden ist. Ob es überhaupt ein glücklicher Gedanke war, die Generationen unserer Zeit einander gegenüberzustellen? Man wird die Frage vom poetischen Standpunkt aus bejahen und doch die Schwierigkeiten der Aufgabe nicht leugnen können. Ein Jünger der neueren Schule, Alberti, hat dasselbe versucht, was Spielhagen wagte; daß der Versuch noch weit unglücklicher ausfiel, ist nicht so merkwürdig, wie daß er hinsichtlich der Generationen gerade die entgegengesetzte Auffassung wie Spielhagen vertritt: die Alten sind die Materialisten, die Jungen die Idealisten. So schwer ist es, dem Geist zweier Zeitalter gerecht zu werden, die Persönlichkeit des Beschauers ist Alles und bestimmt Alles. Noch aber ist das dichterische Schaffen Spielhagens lange nicht abgeschlossen und wo dies Buch endet, setzt seine Thätigkeit sich unermüdlich fort, die in der Entwick-

lung des Romans tiefe Spuren zurückgelassen hat, welche mit jedem Tage breiter und tiefer werden. Von welcher Seite man ihn betrachten und fassen mag, das Element seiner Persönlichkeit, sowohl das dichterische wie das seines Charakters, ist nicht aus dem geistigen Leben unseres Jahrhunderts zu verwischen; auch in der Fortentwicklung unserer Literatur wird es wiederum zum Vorschein kommen wie eine silberne Ader, die in dem Gestein der Erde ihre Verzweigungen in noch unbekannte Tiefen erstreckt.

Wenn Spielhagen immerdar den Blick auf ein größtes Weltbild gerichtet hielt, so wurzelte Paul Heyses Kunst im engeren Kreise. Der feinsinnige Novellist betrat in den „Kindern der Welt" (1873) und „Im Paradiese" (1875) auch den Boden des Romans, um bestimmte Tendenzen zu verfechten, die jedoch allein das individuelle Leben und sein Verhältniß zu der modernen Gesellschaft betrafen. Den modernen Staat kennt Heyses in eine rein ästhetische Sphäre gebannte Natur kaum, seine Charaktere wollen nur Etwas für sich, nicht für Andere, und dieses Etwas ist nichts Anderes als der freie Raum für das Ausleben ihrer Individualität, der den Uebrigen, die nicht so geistvolle Köpfe, so große Aristokraten der Gesinnung sind, immerhin versagt bleiben mag. Hierin liegt die Schwäche der Heyseschen Romane; was in der Novelle erlaubt ist, compromittirt sich im Roman. Die „Kinder der Welt" sind Charaktere, deren Anschauungen gegen die Anschauungen der modernen Gesellschaft opponiren, sie wollen nur leben in diesem diesseitigen Leben, sich seines Glücks und seiner Schönheit freuen, sie verwerfen den christlich-dogmatischen Wahn der Menge, der sogenannten „Kinder Gottes", der wohl auch glücklich machen kann, aber nicht an ihre geistige Höhe heranreicht. Dieser Conflict der Anschauungen wird in geist- und humorvoller Weise an einer Reihe echt Heysescher Figuren entwickelt, liebenswürdige und pikante Frauengestalten nehmen an diesen Gegensätzen Antheil, es ist eine auserlesene Gesellschaft schöner Seelen, die an dem Nektar und Ambrosia ihrer Philosophie sich labt und um den Hunger der geistig Armen und Elenden sich wenig kümmert. Und das Letztere erscheint uns, um es noch einmal zu wiederholen, als die Hauptschwäche des Werkes: nicht die Mängel seiner Composition, das Ausgeklügelte und Unwahre einer Gestalt wie

der Theaterprinzessin Toinette, die Brüche in dem sittlichen Verhalten Edwins. Der Grundgedanke des Romans war groß und tief, aber eine revolutionäre Hand mußte ihn in kräftige, muskulöse Charaktere zwingen, der Dichter mit Donnerworten packen, wo er mit plauderndem Geiste ergötzt und entzückt. Heyse dagegen machte Revolution wie die geistvollen Vicomtes und Marquisen der französischen Gesellschaft im vorigen Jahrhundert Revolution machten, wenn sie über die Ideen Rousseaus und Diderots geistvolle Salongespräche führten, für die Gleichheit und die Güte der menschlichen Natur schwärmten und dabei über die unwissende und rohe Menge spotteten. Formulirte der Dichter in diesem Buche zweierlei Weltanschauungen, so in dem Roman „Im Paradiese" zweierlei Moral. Ein Künstler wird von seinem Weibe hintergangen und verläßt es, er findet eine neue Geliebte, die seine Gattin, die Mutter seines Kindes wird, bevor die alte Ehe geschieden ist. Und das wird ohne viele Umstände als selbstverständlich angesehen; die Privilegirten des Geistes, die Standesritter der ästethischen Welt haben sich nicht um die Philistergebräuche zu kümmern. Aber eine Moral, die nicht allgemeine Gültigkeit fordern kann, die wie ein Kleid dem Körperbau sich der Individualität anschmiegen will, ist keine Moral. Auch der Dichter soll das ethische Gewissen seiner Zeitgenossen schärfen, auch er soll die Engherzigkeit conventioneller Anschauungen durchbrechen, die Seelen sittlich reinigen — eine hohe, priesterliche Aufgabe — aber er soll nicht dem Einen gewähren, was er dem Andern vorenthält, nicht eine Moral erster und eine solche zweiter Klasse einführen wollen. „Im Paradiese" ist sonst ausgezeichnet durch seine fesselnden Schilderungen und geistvollen Charakteristiken aus dem Münchener Künstlerleben. Der Erfolg dieser beiden Werke war freilich nicht derart, daß er den Dichter zu vielen weiteren Versuchen veranlaßte. Erst in den letzten Jahren erschien noch ein größeres, episches Werk von ihm, der „Roman der Stiftsdame" (1887), in welchem Heyse nicht gegen die herrschenden religiösen oder ethischen Anschauungen polemisirte, sondern sich begnügte, ein einfaches, aber ergreifendes Lebensbild zu schildern, anmuthig und lebenswahr, eine seiner schlichtesten und schönsten Leistungen.

Auch den Dichter der „Nibelungen", Wilhelm Jordan,

lockte es, die Welt seiner Gedanken in zwei großen Zeitromanen niederzulegen und zu der veränderten Kulturbewegung Stellung zu nehmen. Wenn Spielhagen große Bilder entwarf, Heyse geistreich spielte, so belud Jordan sich mit der ganzen Last moderner Naturwissenschaften, um der alten Theologie und Dogmatik energisch die Stirn zu bieten. „Die Sebalds“ (1885) fochten diesen Kampf einer reifen, abgeklärten, auf einer Fülle von positivem Wissen beruhenden Weltanschauung mit dem sich von Neuem regenden Geiste der Orthodoxie aus, leider aber unterdrückte die Gelehrsamkeit den Reiz der Handlung und Charakteristik. Man kann an vielen originellen Zügen, wie Jordan sein Wissen vorbringt und auseinandersetzt, seine Freude haben, man kann im innersten Herzen mit diesen klaren, die Anforderungen der Wissenschaft mit denen der Religion versöhnenden Anschauungen sympathisiren, selbst in den Jordanschen Enthusiasmus für den Darwinismus noch einstimmen mögen, wenn es eben sein soll — für den Dichter in diesem Werk wird sich die Bewunderung nur sehr leise regen. Der Prediger Sebald ist allerdings keine Heysesche exclusive Seele, er will sein gereinigtes Christenthum zur geistigen Grundlage einer neuen Gemeinde machen; wie er gekämpft hat, soll der Kampf auch in die Welt hinausgetragen werden, und das ist auch ein ästhetischer Vorzug, der dem Charakter des Helden selbst zu Gute kommt. Aber im Allgemeinen sind er und die übrigen Figuren des Romans blutlose, aus Gedanken zusammengestopfte Gestalten und die Erfindungen des Romans erscheinen skurril, zum Theil abgeschmackt, am merkwürdigsten ist die Sprache, ein neues kleinstaatliches Professoren-Deutsch, ein papierner Stil, der sonst weder gesprochen noch geschrieben wird. Auch von seinem zweiten Roman: „Zwei Wiegen“ (1887) läßt sich dasselbe sagen, wie von jenem ersten: beide sind, genau bezeichnet, nur verzwickte Produkte eines gealterten Kunstverstandes. In den „Zwei Wiegen“ herrscht etwas von dem Ton der Edda, und man ist versucht, ihre modernen Charaktere bisweilen für altnordische Sagengestalten zu nehmen, wenn nicht die wissenschaftlichen Betrachtungen wären. Jordan wendet — und das ist das allein Erfreuliche — mit Entschiedenheit sich gegen den modernen Pessimismus und Socialismus, ihm ist die Erde kein Jammerthal und selbst der

elendsten und gequältesten Kreatur erblühen reine und dauernde Freuden, wie sie seine kranke Dulderin Jobäa empfindet. In dieser Vermittlung seiner Lebensphilosophie, die gegen alle die rückschrittlichen Bewegungen unserer Gegenwart protestirt, besteht, wenn man von einigen wirklich epische Größe zeigenden Scenen absieht, das alleinige Verdienst der Jordanschen Romane.

In den Kreis der Alten gehört zuletzt Gottfried Keller, der mit seinem „Martin Salander“ (1886) sich plötzlich wieder unter die Romandichter begab. Auch in seinem Buch sehen die Augen einer alten Generation auf ein neues, in Irrwegen taumelndes Geschlecht, das indessen durch ein besseres einst abgelöst wird. Schweizer Verhältnisse und Uebelstände im öffentlichen Leben schilderte der Dichter im klaren, behaglichen Novellenton und mit feiner, geistreicher Ironie. Der Held Martin ist der „grüne Heinrich“ im reifen Mannesalter, der zwar mit den Glaubensfragen fertig ist, nun aber allerlei Schrullen von Volksbeglückung nachhängt und doch von einem unverschämten Patron sich beschwindeln läßt, eine bewegliche, feinfühlige und darum leicht lenkbare Natur. Sein und der Seinigen Schicksal stellt das Bild des Romans dar, in das sich noch mancherlei Typen des Schweizer Lebens drängen, wobei man merkt, daß in der Anschauung des Dichters die „Leute aus Seldwyla“, die Windbeutel, Schulden- und Projectenmacher noch immer nicht in seinem Heimathslande ausgestorben sind. Der Wirrwarr des öffentlichen Lebens, das politische und theologische Streberthum, die Stellenjägerei, die einreißende Unredlichkeit in öffentlichen Aemtern, Alles das wird neben dem Lebenslauf seines Helden in charakteristischen Typen ohne ärgerliche Empfindsamkeit, fast mit dem milden Lächeln eines humoristischen Weisen ausgemalt, und es fehlt gegenüber der Verderbniß des gegenwärtigen Geschlechts auch nicht der Sonnenblick auf eine ruhige und ernste Generation, wie sie Martins Sohn Arnold repräsentirt und welche in Bescheidenheit ihre Pflicht thun wird, wenn sie der Staat ruft. Das Weltbild des Romans hat für Schweizer ein größeres Interesse als für uns Deutsche, sein künstlerischer Werth bleibt darum ungemindert. —

So die alte Generation, der andere Stimmungen und Ge-

danken, ja wie es scheint, auch andere ästhetische Ideale sich in unsern Tagen plötzlich gegenüberstellen.

---

5. Die jüngere realistische Bewegung.

In unsern Tagen ist in der literarischen Bewegung eine Krisis ausgebrochen, welche die alte Zeit der Sturm- und Drangperiode und der jungdeutschen Tendenzen unwillkürlich wieder in die Erinnerung zurückruft. Es charakterisirt die Bedeutung des Romans für unser geistiges Leben, daß diese Symptome einer neuen Wendung zuerst an ihm bemerkbar werden, daß er selbst zu dem Kampfplatz der verschiedenartigen Meinungen und Prinzipien wird, die in dem literarischen Streit fangballartig hinüber- und herübergeworfen werden. Ein genaues Bild dieser Krisis zu geben, ist nicht leicht, da sie sich in der Lyrik und im Drama zum Theil ganz anders ausmalt, als im Roman, auf den allein wir uns zu beschränken haben. Aus dem lauten Wirrwarr und Toben der Parteien vernimmt man jedoch mit besonderer Stärke ein Wort, gleichsam eine Zauberformel, welche die Köpfe unserer unruhigen Jugend zu beherrschen scheint. Es ist das Wort für ein angeblich neues ästhetisches Prinzip, für eine neue Auffassung der Dinge, ja für neue Dinge selbst; der „Realismus", der in der Politik triumphirte, will auch mit fliegenden Fahnen in die Literatur eindringen, als wäre sie ihm bisher vollkommen verschlossen gewesen. In Wahrheit ist er derselben durchaus nicht fremd geblieben, nur daß — was auch die allerjüngste Bewegung bestätigt — der Realismus des Einen selten der Realismus des Andern war und noch ist.

Unsere Darstellung hat nun so viel wie möglich dies Zauberwort auf dem Panier einer kampflustigen Schaar zu vermeiden gesucht. Dennoch ist sie von keinem geringeren Gesichtspunkte ausgegangen als demjenigen, welcher als das Wesen des Realismus gemeinhin bezeichnet wird. Die wissenschaftliche wie die literarische Entwicklung unseres Jahrhunderts beruht auf der Ausbildung des Wirklichkeitssinnes, d. h. des Realismus, und man

kann von Generation zu Generation verfolgen, wie er stärker in dem geistigen Leben sich ausprägt. In dieser Aufeinanderfolge sind die Alten immer die Idealisten, die Jungen die Realisten gewesen, und da die Jungen jedesmal alt wurden, so erschienen sie ihren eigenen Nachfolgern im Prinzip ihres Schaffens zuletzt immer wieder als Idealisten. Die Jungdeutschen waren gegenüber den weltflüchtigen Romantikern die Realisten, die Dorfgeschichtenschreiber waren es gegenüber den Jungdeutschen, die Dichter unserer großen Zeitromane gegenüber der Auerbachschen und Hackländerschen Schule. Unsere Gegenwart hat vergessen, daß Dichter wie Auerbach und Spielhagen einst von ihren Zeitgenossen als Realisten gefeiert wurden, daß die, welche sie selbst als ästhetische Idealisten zu benennen liebt, ehemals sogar den Tadel der Kritik wegen „allzu realistischer Ausschreitungen" erregten. Ein feinsinniger Kopf wie Adolf Stahr, dessen Betrachtungen über den modernen Roman immer noch zu dem Besten gehören, was über unsere Dichtungsart geschrieben worden ist, kennzeichnete vor dreißig Jahren das Plattdeutsch einiger Spielhagenschen Figuren als naturalistisch und störend. Seit der Zeit hat der Dialekt immer größeren Eingang in die moderne Poesie zu gewinnen gewußt, in der er freilich nie herrschend werden kann. Aus dieser Thatsache geht jedoch hervor, daß die Welt unseres Jahrhunderts im Allgemeinen sich mehr und mehr daran gewöhnt, die besonderen sinnlichen Erscheinungsformen des Lebens auch in der Kunst gelten zu lassen. Der Poesie ist es nicht anders ergangen als der Musik und der Malerei, oder vielmehr unseren inneren Sinnen nicht anders als unserm Auge und unsern Ohren. Die goldnen Töne Mozarts wurden zuerst von den Zeitgenossen des großen Meisters als zu lärmend und geräuschvoll empfunden, der Vorwurf wiederholte sich, als Wagner alle Effecte der Instrumentirung verstärkte, heutzutage sind selbst seine tumultuarischen Tonmassen unseren Ohren mehr und mehr erträglich geworden. Sollen wir an der Malerei denselben Vorgang nachweisen, etwa einen Cornelius und einen Böcklin in Vergleich setzen? Alle unsere Sinne sind, so scheint es, mälig für die äußeren Eindrücke gekräftigt und damit zu gleicher Zeit die Grenzen der Kunstwirkung erweitert worden. Unser Auge hat sich an die stärkeren Reize des Lichtes, unser Ohr an die

Fülle des Tons gewöhnt, und so wie die Welle des Lichts und des Tons von den Dingen der Wirklichkeit ausströmt, treibt es die schöpferische Phantasie immer lebhafter, sie mit nicht minderer Kraft in dem Bild der Kunst zu gestalten.

Der Realismus oder die Erstarkung des Wirklichkeitssinnes ist also ein durchgehender Proceß unseres Jahrhunderts. In einem andern Theil dieses Buches charakterisirten wir das 19. Jahrhundert als das der Romantik, deren Erbe von Geschlecht zu Geschlecht ginge, und wenn man hierin einen Widerspruch finden möchte, so ist derselbe nur scheinbar. Denn die Romantik, als die „selbst erdachte und erträumte Welt“ genommen, die weder auf Erden noch im Himmel recht zu Hause ist, stellt die negative, widerstrebende Seite jenes obigen Processes dar, zu welchem der Wirklichkeitssinn die positive, vorwärts drängende bildet. Auch unsere Zeit ist noch nicht mit der alten Romantik fertig und ihre Gespenster gehen nicht minder bei denen um, welche sich die Bekenner der neuen Wahrheit nennen. Wann sie zu Ende sein wird? Vielleicht dann, wenn der Mensch wieder das fröhliche Kind der Erde geworden ist, das in seinem Leben und Wirken dasselbe heilige Gesetz sieht wie das der Planeten und die Arbeit seines vergänglichen Geschlechts als das größte Meisterwerk der Natur erkannt hat. Dann freilich muß die Wirklichkeit Alles, was Furcht und Schrecken heißt, für ihn verloren haben.

Diese Abschweifung verzögert die Nutzanwendung, die wir aus dem Kulturproceß unseres Jahrhunderts zu ziehen haben. Realisten sind danach in gewissem Sinne alle die literarischen Richtungen unserer modernen Literatur. Es herrscht bei ihnen nur der Unterschied des Grades; die Schattirungen, die Nüancen entscheiden. Wer den modernen Realismus charakterisiren will, hat nur diese Nüancen festzustellen, welche die einzelnen Gruppen auszeichnen und von einander trennen. Und da die Literatur eines Volkes auf den großen Bewegungen seines nationalen Lebens und seiner Kultur beruht, so findet sich in diesen auch die Erklärung für die Schattirungen des Realismus, am leichtesten bei dem Roman, der ja immer ein Bild der Welt zu geben trachtete.

Die entscheidende Thatsache für die neueren realistischen

Richtungen im Roman unserer Tage ist nun die veränderte Stellung, welche Berlin als Reichshauptstadt plötzlich in unserm Kulturleben eingenommen hat. Durch den Ausbau des neuen Reiches war die einstige preußische Großstadt eine Weltstadt geworden und bei allen Dingen, welche die Nation tiefer erregten, richtete sich der Blick auf die Capitale, in welcher, wie man wußte, das Geschick des Reichs, vielleicht Europas entschieden wurde. Mit gierigen Fangarmen sog ihre wirthschaftliche und industrielle Energie immer neue Kräfte in sich, als wollte sie das ganze Reich zur Provinz machen, die nur für ihren Riesenkörper zu arbeiten und zu schaffen habe. Mit dem politischen und wirthschaftlichen Leben wuchs das gesellschaftliche: internationale Typen durchkreuzten diese Welt, in den bürgerlichen Schichten kam ein anderer Ton, eine andere Lebensweise auf, die Abstände zwischen Reich und Arm wurden schroffer, neben den Luxus der gutsituirten Klassen stellte sich die Noth und die Entbehrung eines täglich wachsenden Proletariats. Rascher vielleicht als jemals in einer Stadt vollzog sich in der deutschen Reichshauptstadt eine Erweiterung und zugleich Durchrüttelung ihrer Volkskreise, die wiederum nur mit fest ausgeprägten socialen und politischen Gegensätzen endete.

So wurde die neue Weltstadt der Boden eines interessanten Schauspiels mit täglich wechselnden Scenen, eines Schauspiels jedoch, das nicht in lokalen Grenzen verharrte, das seinen Einfluß tief in das provinziale Dasein erstreckte und an dem nicht mehr die eigenen Kreise, sondern die weite Arena der Nation Antheil nehmen mußte. Auch früher war Berlin bereits der lokale Hintergrund von Romanen und Novellen gewesen, allein dieser Umstand war für diese literarische Gattung kein Vortheil, sondern nur ein Nachtheil gewesen. Nur schüchtern nahmen die großen Schriftsteller, welche das zeitliche Leben darstellten, von dem neuen Terrain Besitz, ein Gutzkow wagte nicht, obwohl selbst ein Berliner Kind, seine Vaterstadt in seinen „Neuen Serapionsbrüdern" zu nennen, und selbst Spielhagen mit seinem feinen ausgebildeten Lokalsinn suchte nicht allzu deutlich den örtlichen Hintergrund auszumalen. Jetzt zu Beginn des achten Jahrzehnts nimmt die Reichshauptstadt mit ihrem mächtigeren literarischen Einfluß auch ihre literarische Position ein, sie drängt

ihre Zustände und Verhältnisse, ihre Ereignisse und Typen, kurz ihr Milieu in den Roman hinein. Dazu gesellt sich der Einfluß, den Paris als Vorbild durch seine Talente auch auf die deutsche Schriftstellerwelt ausübt. Es bildet sich ein Kreis von Autoren, der mit ungemeinem Geschick darauf hinzuarbeiten scheint, Berlin in allen literarischen Beziehungen die Bedeutung zu sichern, welche Paris für Frankreich hat. Und es mag bei dieser Gelegenheit gleich das Urtheil gewagt sein, daß eine solche literarische Concentration wie die der Franzosen bei uns in Deutschland nicht durchführbar ist, ganz abgesehen von der Frage, ob diese Concentration denn wirklich ein Segen wäre. Berlin bedeutet für den Roman sehr viel: hier ist ein großer Tummelplatz aller Gegensätze und Leidenschaften, mit denen der moderne Dichter sein Werk zu erfüllen hat, hier weht zugleich der große Athemzug der Geschichte, dessen Brausen wir zeitweilig auch um seine Blätter herum vernehmen wollen. Aber Berlins Alleinherrschaft wollen wir weder vertreten noch halten wir sie für möglich, mehr noch, die literarische Bewegung unserer Zeit beweist bereits, daß sie nicht eintreten wird. Mit derselben Energie wie die Weltstadt beginnt nun auch die deutsche P r o v i n z — das Wort im weitesten Sinne genommen — einen literarischen Charakter anzunehmen. An die Stelle der alten Gegensätze von Dorf und Stadt treten diese neuen, und sie werden sich nicht minder ergiebig als jene für die literarische Production erweisen, am meisten dann, wenn diese sich auch der Darstellung der socialen und politischen Wechselbeziehungen zwischen dem Haupt und den Gliedern unseres Reichskörpers bemächtigt haben wird.

Auf dem Grund des hauptstädtischen Lebens und nicht ohne Einwirkung von Seiten der neueren französischen Romandichtung entstand so zunächst eine neue Schattirung des Realismus, die wir als den f e u i l l e t o n i s t i s c h e n R e a l i s m u s bezeichnen möchten. Für diese Richtung ist die neue Weltstadt ein weites und reiches Beobachtungsfeld, auf welchem man auf Entdeckungen ausgehen kann. Der Feuilletonist weiß, daß die Wirklichkeit erstaunlicher, lebendiger und interessanter ist, als was seine eigene Phantasie ersinnen könnte. Seine Kraft ist das Auge, das Gedächtniß und bisweilen auch der Bleistift des Notizbuches. Er studirt die Oeffentlichkeit und die Heimlichkeit des weltstädtischen

Getriebes, er sieht Gestalten, die früher nicht da waren, und sucht sie aus den socialen Verhältnissen zu erklären. Er blickt in die Gerichtssäle und die Verhandlungen erscheinen ihm interessanter als ein Drama auf der Bühne mit gemalten Coulissen und maskirten Menschen. Ein sensationelles Ereigniß, die tragische Geschichte eines Künstlers, ein verwegener Einbruch, ein streitiger Rechtsfall — Alles das bildet für ihn Fußangeln, und von dem rohen Stoff der Wirklichkeit gefesselt, sucht er ihn auf bestimmte psychologische Motive, auf charakteristische sociale Einflüsse zurückzuführen. Daraus wird ein Buch, ein Roman, unter Umständen auch eine Anklage, eine Vertheidigung oder wenn sein Witz stärker ist als seine Beobachtungsgabe: eine Satire. Der Feuilletonist und Romanschriftsteller ist zugleich zum Chronisten, zum Sittenschilderer der Gesellschaft geworden; der aktuelle Stoff aber legt ihm eine ganz andere Methode auf, als sie die Dichtung bislang kannte. Dinge, die sonst mit einigen Floskeln abgemacht werden, erscheinen diesem Realismus bedeutsam, weil er weiß, daß sie auch in der Wirklichkeit bedeutsam und interessant sind. Er führt uns keinen Helden vor, ohne ein Personale von ihm zu geben; wie alt der Mann ist, wessen Sohn er sich nennt, welchen Beruf er ausübt, das spielt im Leben eine weit wichtigere Rolle als die Frage, ob er eine schöne oder häßliche Nase hat, und wenn es im Leben der Fall ist, warum soll der Roman sich der Wichtigkeit dieser Umstände verschließen? Die alte Zaghaftigkeit der früheren Romandichtung, in welcher die Droschken noch unnumerirt herumfahren, war doch wohl am Ende lächerlich: No. 54 oder 74, das giebt in jedem Falle einen anschaulicheren Begriff. Und weiter: jeder einzelne Vorgang setzt sich im Grunde genommen aus verschiedenen Vorgängen zusammen; diese Einzelheiten zu beobachten, sie aufzuführen, sollte das nicht auch eine Kunst sein, vielleicht eine größere als die, welche die Formen und Farben der Alltäglichkeit als Selbstverständlichkeiten behandelt?

Der Hauptvertreter dieses feuilletonistischen Realismus im Roman ist Paul Lindau. In seinem großen Romancyclus „Berlin" hat er sich gradezu die Aufgabe gestellt, die Entwicklung des gesellschaftlichen Lebens der Reichshauptstadt während der letzten 15 Jahre zu schildern. Sein liebenswürdiges Talent

ist zu dieser Aufgabe umsomehr befähigt, als seine treffliche Beobachtungsgabe durch einen außerordentlichen Fleiß unterstützt wird. Der Schriftsteller, der in seinen Bühnenstücken so witzig und gewandt zu plaudern versteht, als käme es darauf an, auch die ernsthaftesten Fragen en bagatelle behandeln zu können, macht sich in seinen Romanen die Sache nicht leicht: sie stellen vielmehr ein gewissenhaftes Stück künstlerischer Arbeit dar, in welchem alle Einzelheiten wohl erwogen scheinen. Sie geben keine äußerlichen Bilder und Skizzen, wie die alte Feuilletonistik sie liebte, sondern suchen die gesellschaftlichen und socialen Zustände der Reichshauptstadt an bestimmten Typen zu charakterisiren. Die dichterische Kraft Lindau's steht wohl hinter seiner Beobachtungsgabe und seiner gefälligen Darstellungskunst zurück, aber indem er das Bild der Wirklichkeit in genauen, eindringlichen Zügen wiedergiebt, erreicht er bisweilen eine poetische Wirkung, die selbst einer dichterisch stärker veranlagten Natur versagt ist. Nur ist er eigensinnig genug, nicht blos mit dem Weltbilde eines Romans sich zu begnügen, sondern auch in ihm eine These verfechten zu wollen, die irgendwie unsere rechtlichen und socialen Anschauungen berührt. Von dem Weltbilde „Berlin" sind bisher drei Theile erschienen: „Der Zug nach dem Westen" (1887), „Arme Mädchen" (1888) und „Spitzen" (1889), die in losem Zusammenhang mit einander insofern stehen, als einzelne Personen des einen auch in dem andern wieder auftreten. „Der Zug nach dem Westen" charakterisirt eigentlich weniger, was sein Titel verheißt, das sociale Emporkommen bestimmter bürgerlicher Schichten in der neuen Reichshauptstadt, als die Anschauungen und das gesellschaftliche Leben einer solchen bereits emporgekommenen bürgerlichen Welt. Seiner Handlung nach ist es ein sogenannter Ehebruch-Roman: ein junger Künstler gewinnt das Herz einer jungen Frau, die an einen plumpen bürgerlichen Parvenu verheirathet ist; die Entdeckung des Verhältnisses, die Scheidung der Frau von ihrem Gatten und ihre Vereinigung mit dem Geliebten, der indessen bald durch ihren Tod ein Ende bereitet wird, ist der Inhalt des Romans. Große, leidenschaftliche Scenen finden sich freilich nicht, ebenso wenig wie eine tiefere Charakteristik, aber die Umrißlinien des Lebens sind doch so geistvoll nachgezogen, daß ein getreues, anschauliches Bild uns überall

entgegentritt. Die Scenen im Hause des Barmer Geistlichen sind von warmer poetischer Wirkung; schon in diesem Berliner Roman taucht, wie man sieht, die Provinz auf, und sogar nicht ohne Beziehung mit der Idee des Romans. „Arme Mädchen" schilderte in doppelter Weise das Loos jener unglücklichen weiblichen Geschöpfe, die in lieblosen Verhältnissen aufwachsen, während in ihrer Seele sich der Trieb nach ihrem Antheil menschlichen Glücks lebhafter regt als in andern ihres Gleichen. Die arme Grete, die uneheliche Tochter des Säufers Lessen, ertränkt sich, weil sie zu anständig ist, um schlecht zu werden, und zu gemüthvoll, um stumpf und ohne Liebe leben zu können. Dagegen wird die durch ihre Verhältnisse nicht minder innerlich verbitterte Regine, die adlige Repräsentantin der verschämten Armuth, zuletzt die Verlobte eines reichen und leichtsinnigen jungen Aristokraten. Dieser Gegensatz ist noch schärfer ausgeprägt: Grete liebt jenen jungen Edelmann unglücklich und hoffnungslos, aber sie bekämpft ihre Liebe selbst dem Geliebten gegenüber, Regine dagegen hat sich vorher dem ersten Besten, den die Gelegenheit ihr zuführte, hingegeben, wie sie selbst sagt: „ohne Liebe, ohne Leidenschaft, ohne Lust, aus alberner Gehässigkeit gegen die Gesellschaft". Das ist, wenn nicht geradezu eine widersinnige, so eine frivole That, und sie wird durch Nichts gesühnt. Regine beichtet sie wohl der alten Gräfin, der Mutter ihres Verlobten, aber nicht diesem selbst. Will der Autor sagen: so ist das Leben, so mag er Recht haben, aber er darf auch nicht mit dem Urtheil zurückhalten, das man im Leben über diese Regine fällen würde. Wir möchten annehmen, daß der Roman durch eine Fortsetzung, auf welche zahlreiche Umstände hinweisen, eine ganz andere Beleuchtung erfahren wird. Was Lindau zu der Zeichnung einer solchen Figur wie der Regine hauptsächlich reizte, war wohl die These, die durch den Fall Reginens aufgeworfen wird, als sie mit ihrem Verführer wieder zusammentrifft und dieser sie nicht zu kennen behauptet: ob nämlich ein Mann von Ehre auch dann verpflichtet sei, die Wahrheit zu sagen, wenn durch eine wahrheitsgetreue Aussage der Ruf einer Frau befährdet, deren Ehre vielleicht vernichtet wird? Lindau verneint hier diese Frage, und da sie ihm überaus interessant erscheint, widmet er ihr auch den folgenden Theil des Cyclus: „Spitzen". Wenn der vorangegangene die

Noth des Proletariats und die leichtsinnige Verschwendungssucht junger Lebemänner in eine gewisse Parallele stellte, so bringen die „Spitzen“ die höchsten Kreise der Aristokratie mit der Verbrecherwelt in Berührung. Die Verhältnisse sind hier wie dort anschaulich und correct gezeichnet, die Typen des Verbrecherthums vielleicht noch besser herausgekommen als die etwas blassen Gestalten der Aristokratie, die spannende Handlung gipfelt in zwei großen Gerichtsscenen, die Lindau ganz nach dem Vorgang der Wirklichkeit schildert, mit den Reden des Staatsanwalts und des Vertheidigers. Fürst Ulrich giebt vor Gericht ein falsches Zeugniß ab, um die Ehre der Gräfin Juliane nicht zu compromittiren, und wegen Meineids angeklagt wird er dank der geschickten Ausführungen seines Vertheidigers freigesprochen. Aber dem Gatten der Gräfin verweigert er die Wahrheit nicht und fällt dann im Duell. Wird auch Oskar Bössow, wenn er von seiner Weltreise heimkehrt, dem Gatten Reginens die Wahrheit nicht vorenthalten? — Merkwürdigerweise verschmäht Lindau für sein modernes Gesellschaftsbild nicht ein romantisches Glanzlicht: an der Lamoral-Spitze, welche Fürst Ulrich seiner Geliebten, der Gräfin Juliane schenkt, haftet der Fluch, daß sie ihrem Besitzer gewaltsamen Tod und Schande bringe, und der Fluch geht in Erfüllung.

Wie in dem alten Salonroman ist auch in diesem modernen Berliner Salonroman das Verhältniß von Mann und Weib, von Gatte und Gattin zu einander fast das stehende Motiv. Die Ehe und der Ehebruch, aus ihnen beiden ergiebt sich Schicksal und Verhängniß; Lindau hatte in seiner ersten Berliner Novelle: „Herr und Frau Bewer“ (1882) eine Ehe geschildert, die durch die Verschiedenheit der socialen und sittlichen Anschauungen beider Theile — er ist Millionär, sie die ehemalige Chansonette eines Specialitätentheaters — sich als eine einzige Thorheit erweist, seine jüngste Arbeit „Im Fieber“ (1889) behandelte ein ähnliches Problem, mit tragischem Ausgang diesmal, da hier der bekannte Dritte zwischen die beiden Gatten tritt. In den Berliner Romanen und Novellen anderer Autoren: Fontane, Frenzel, Heiberg, Mauthner, überall begegnen wir dem Widerspruch, in welchen der sittliche Gedanke der Ehe mit den Thatsachen der Wirklichkeit, das heißt den Verhältnissen der Gesell-

schaft und den Leidenschaften des Herzens geräth. Auch Fr. Mauthner, der gleichzeitig mit Lindau einen Roman-Cyclus „Berlin W." begann, entwarf in dem ersten Theil desselben „Quartett" (1886) die Naturgeschichte zweier solcher, auf falscher Wahlverwandtschaft beruhender Verhältnisse: die beiden Ehepaare tauschen sich gegenseitig aus, das Ganze nimmt das bekannte Ende mit Schrecken. Erst in dem zweiten Theil: „Die Fanfare" (1888) ging er auf das ein, wozu seine witzige, sarkastische Ader ihn am meisten befähigte, und karrikirte in etwas grellen satirischen Bildern das Unwesen der hauptstädtischen Reklame. Mauthners Eigenart ist nicht so sehr, die Dinge zu schildern, als ihnen ein Narrenkäpplein oder Schellenglöckchen anzuhängen. Dagegen ist in Theophil Zolling ein guter Beobachter und ein starkes Darstellungstalent hervorgetreten. Sein Roman „Klatsch" (1888) gab noch nicht mehr als feuilletonistische Ausschnitte aus dem gesellschaftlichen Leben Berlins, gleichsam Momentaufnahmen mit einer leicht satirischen Tendenz, während die eigentliche Handlung sich auf wenige Seiten zusammenzog. Weit besser, in seiner Art eine solide, tüchtige Arbeit war „Frau Minne" (1889), dessen Schilderungen aus der Berliner Künstlerwelt zum Theil glänzend sind und sich an die Technik der französischen Autoren in der Wiedergabe sogenannter scènes publiques anlehnen. Der Feuilletonist konnte dabei nicht umhin, den Berliner Künstlern und Kunstkritikern allerlei Bosheiten zu sagen, während die psychologische Führung der Charaktere etwas matt erscheint.

Eine etwas andere Schattirung zeigt der Berliner feuilletonistische Roman bei Fr. Dernburg („Der Fidibus" 1886 und der „Oberstolze" 1889). Alle Andern sind am meisten im Salon zu Hause, Dernburg fühlt sich nicht wohl im Fauteuil und im Frack, seine Laune ist da am behaglichsten, wo die Leute sich drängen, wo „etwas los ist". In seinen frischen, flott hingeworfenen und an Dickens erinnernden Skizzenromanen vereinigt er — im guten Sinne genommen — das deutliche Schilderungstalent des Reporters mit der Combinationsgabe des Detektiven, wie beides etwa seine Lieblingsfigur, den Reporter Schliephake auszeichnet. Im „Oberstolzen" geht es sehr bewegt und lebhaft zu, der Roman ist eine große, figurenreiche Com-

position moderner Typen der Weltstadt, unter welchen sogar die anarchistischen Physiognomien nicht fehlen und von denen die volksthümlichen Originale besonders glücklich gelungen sind.

Der feuilletonistische Realismus, wie er hier kurz charakterisirt wurde, ist nun nicht der Realismus, für welchen eine neue, junge Dichterschule in Berliner Romanen Propaganda macht. Die Feuilletonisten plaudern und erzählen, sie witzeln und spotten, sie werden sogar grob oder satirisch, aber niemals beleidigend gegen die Gesellschaft, welche sie schildern. Sie hat ihre Uebelstände, ihre Vorurtheile, Manches könnte darin anders sein, aber im Grunde genommen ist es doch die Welt, in der man verkehrt und mit der man, wie die Erfahrung jeden Tag zeigt, sehr gut auskommen kann. So wäscht man ihr gelegentlich den Pelz, macht sie aber dabei gar nicht zu naß. Man redet in ihrem Ton, man spricht mit ihren Gedanken, und man ehrt die Würde der Kunst dadurch, daß man die Würde der Gesellschaft bewahrt. Es giebt viel Häßliches und Gemeines in der Welt, über das man auch wohl in der Gesellschaft reden kann und über das zu reden man sich nicht scheut, aber man sagt es in den Formen des Anstandes und der guten Sitte, jeder Cynismus ist verpönt, sowohl im Ausdruck wie in der Situation. Auch wenn er schreibt, bemüht sich der Schriftsteller zu zeigen, daß er im Leben Glacéhandschuhe trägt.

Unter dem Einfluß des französischen Naturalismus erhebt die jüngste realistische Richtung gegen diese Art, die Dinge der Welt anzusehen und zu schildern, einen leidenschaftlichen Protest. Sie empfindet in ihren Vertretern den Einfluß socialer Uebelstände umso stärker, als sie selbst voll Ehrgeiz nach Anerkennung ringt, und indem sie sich der Darstellung dieser Uebelstände bemächtigt, will sie zugleich auch literarisch und ästhetisch etwas Neues, Unerhörtes bedeuten. Ihre Werke sollen, wie das Schlagwort lautet, eine „wissenschaftliche Analyse von dem complicirten Mechanismus der Gesellschaft“ geben, sie sollen erweisen, wie verrottet und morsch dieser Mechanismus ist, wie nothwendig er einer Reform in allen Theilen bedürfe. Da erscheint mit einem Male die Bourgeoisie als der Hauptfeind, den man mit allen Waffen des Geistes bis in den Tod zu bekämpfen habe. Diese Bourgeoisie, diese sogenannte gute Gesellschaft ist für die neue

Schule nichts Anderes als der Bildungspöbel, das emporgekommene Protzenthum, sie ist die schlechteste von allen Gesellschaften, eine geistig todte Masse, die in ihrer stumpfen Genußsucht weder den Schrei der Armuth hört, noch den Blick zum Ideal zu erheben vermag. Sie ist der sittliche Pfuhl, in dem nichts Großes, keine Liebe und keine Gerechtigkeit aufkommen, sie ist der Verein der Mittelmäßigkeit, dessen Mitglieder sich ihre Interessen gegenseitig garantiren und keine andere Interessen erlauben. Darum haßt sie nichts so sehr als das Genie und wird von Niemand mehr gehaßt als dem Genie. Die Bourgeoisie, lautet das Schlagwort dieses Realismus, ist der grimmigste Feind jeder Kunst, wie es den Jungdeutschen einst das Philisterthum war.

Der Pessimismus dieser Anschauung ist theils wahr, theils gemacht, wahr insofern als die Bourgeoisie von den neuen Kunstprincipien dieser Richtung Nichts wissen will, gemacht insofern, als er nur den literarischen Einfluß jener beiden ausländischen Genies wiederspiegelt, auf deren Namen die neue Schule mehr oder weniger eingeschworen ist: Zola und Ibsen. Zola malt in den „Rougon Macquart" die Decadence des französischen Kaiserreichs, Ibsen wirft in seinen Dramen der engherzigen Gesellschaft seiner nordischen Heimath schroff und trotzig den Fehdehandschuh hin; sollte es nicht in Deutschland etwas Aehnliches geben wie Decadence und Bornirtheit? Von diesen beiden Vorbildern stammen auch die neuen Losungsworte für die Aesthetik des tendenziösen Realismus: der „experimentale Roman" und die „Wahrheit", welche die Stelle der Schönheit einnimmt. Man will die Welt zeigen, wie sie wirklich ist, und da man so lange ihre schönere Hälfte immer wieder und wieder hervorgekehrt hat, geht man auf die Nachtseiten der menschlichen Natur und der menschlichen Gesellschaft mit wahrem Fanatismus ein. Aber es fehlt leider, was die Vorbilder auszeichnet: die originelle Gestaltungskraft Ibsens und die magische Gewalt, welche die Cyclopennatur Zolas den Dingen der Außenwelt, sagen wir der Materie, zu verleihen weiß. Nur die Aeußerlichkeiten werden ihnen abgesehen und durch allerlei naturwissenschaftliches Brimborium ausstaffirt. Man bringt detaillirte Schilderungen, bürgert im Roman den Ton der Straße ein, malt das Häßliche und mit besonderer Vorliebe sinnliche Situationen aus, kurz, man zeigt ein wahres

Vergnügen darüber, wie schlecht und erbärmlich doch eigentlich die Welt sei. Allein die deutsche Natur vermögen alle Talente dieser Richtung doch nicht zu verbergen; es lebt in dieser jungen, mit Phrasen sich aufpäppelnden Generation ein stärkerer Idealismus, als sie selbst anerkennen werden, und nebenbei beten sie noch zu ganz anderen Abgöttern als Zola. In seinen ersten Romanen bekundet z. B. Karl Bleibtreu, einer der Führer dieser Schule, eine weit größere Hinneigung zu Byron und Alfred de Musset als zu dem französischen Romancier. Die Helden seiner Berliner Novellen „Schlechte Gesellschaft“ (1886), seines Berliner Romans „Größenwahn“ (1888) sind schwankende, problematische Charaktere, sogenannte liederliche Genies, die durch die Liebe zu gemeinen Frauenzimmern ihren Untergang finden, Alfred de Mussets, die Hetären ansingen und sich von ihnen rupfen lassen und dadurch nicht anziehender werden, daß der Dichter über ihnen zu stehen meint, sie gleichsam als „kranke Producte“ unserer modernen Zustände betrachtet. Die Scenen der Sinnlichkeit werden breit geschildert, denn es ist, wie der Dichter sagt, „ein Naturgesetz, daß ideale und zugleich leidenschaftliche Naturen sich mit Vorliebe in rohe und gemein denkende Weiber verlieben“. Für ein Naturgesetz braucht man das nun gerade nicht zu halten und wird es doch begreiflich finden, daß diese energielosen Schwächlinge ganz in Sinnlichkeit verlottern. Als neuer Typus — denn die Helden sind alt und literaturgeschichtliche Reminiscenzen — wird in den Roman die Berliner Kellnerin eingeführt, ein sehr zweifelhafter Gewinn und nur erklärbar aus der dem Dichter selbst eigenen Sentimentalität der Lebensauffassung. In den Dialogen herrscht die Deutlichkeit und Roheit, welche in gewissen Lokalen mit weiblicher Bedienung üblich sein mag. Warum sind diese Damen dem Dichter interessant? Wie er behauptet, weil er bei ihnen „die Leidenschaft und die Noth an der abgründigsten Wurzel bloslegen kann“, was bei den „langweiligen und dabei prätentiösen Puten des Salons“ nicht möglich ist. In Wahrheit sind diese weiblichen Figuren so eintönig und langweilig, wie es nur die Gemeinheit sein kann, und der angebliche Vorzug, daß sie zwar eine schlechte, doch eine ehrliche, offenherzige Gesellschaft sind, trifft für die Wirklichkeit sicherlich nicht zu, für die Kunst aber besagt er gar

Nichts. Ein Richard III. müßte sonst ganz zu verwerfen sein, weil er heuchelt. Nur der Haß gegen die „gute Gesellschaft" hat dem Realisten diese trübe Brille aufgesetzt.

Bleibtreu ist trotzdem ein Talent, vielleicht sogar ein großes Talent, und über seinen Schwächen wird man seine Begabung nicht vergessen dürfen, die auf epischem Gebiet bisher immer noch am meisten in jenem plastisch entworfenen, kühnen Schlachtenbilde „Dies irae" (1882) hervorgetreten ist. Das Beispiel M. G. Conrads, des begeistertsten Apostels Zolas auf deutschem Boden, hat ihn auf Bahnen verlockt, die er über kurz oder lang verlassen muß. Beide unterscheiden sich von ihrem Vorbilde dadurch, daß sie die große Compositionsgabe desselben vollständig vermissen lassen: sie reihen einfach Scene an Scene, wie es ihnen gut dünkt, und Bleibtreu unterbricht auch diese nach alter jungdeutscher Manier durch Reflexionen, Tagebücher, Gedichte u. s. w. Conrad, der nicht Berlin, sondern seine Vaterstadt München zum lokalen Schauplatz gewählt hat, scheint mit dieser Art von Composition sogar einen besonderen Kunstgriff zu beabsichtigen, wie wenn das Aneinanderfügen lose verbundener Scenen der großen, verworrenen Symphonie des Lebens selbst entsprechen solle, welche die heterogensten Dinge in Einklang bringt. Dieser Weg, der jede einheitliche Handlung ausschließt, würde zur vollkommenen Auflösung mühsam errungener Kunstformen führen, er würde die Zusammenhangslosigkeit zum Kunstprinzip machen, gleichsam das Stottern als den Gipfelpunkt künstlerischer Sprache hinstellen. In unsern Tagen hat das Drama, mit welchem ähnliche Experimente an der Berliner „Freien Bühne" angestellt wurden, nur zu deutlich gezeigt, daß Wirklichkeit und Kunst denn doch zweierlei bedeuten. Nach Pariser Novellen schrieb Conrad den Roman-Cyclus: „Was die Isar rauscht" (1888—90, 2. Theil „Die klugen Jungfrauen"), Bilder aus dem Münchener Leben, die eine glänzende Beobachtungs- und Schilderungsgabe, eine derbe, aber prägnante Charakteristik und eine außerordentliche Sprachgewalt, aber auch einen außerordentlichen Mangel an epischer Handlung bekundeten. Unter allen Romanschriftstellern des tendenziösen Realismus bleibt Conrad die sympathischste Erscheinung: ein origineller, geistvoller Kopf, voll Phantasie und Humor, bei dem allein seine Theorie die

Schuld trägt, wenn er noch kein mustergültiges Werk für die neue Richtung geschaffen hat. Er giebt nicht, wie der feuilletonistische Realismus, nur die Aeußerlichkeiten der Wirklichkeit, sondern sucht auch ihr inneres Leben zu erfassen, ihre materiellen wie ihre geistigen Interessen wiederzuspiegeln und vor Allem zeigen seine Naturschilderungen die Innerlichkeit einer lebendig gespannten Dichterseele.

Weit mehr Compositionstalent weisen zwei andere Vertreter der jüngstdeutschen Schule auf, die dem Berliner Roman seine krasseste Ausgestaltung gegeben haben: Conrad Alberti und Max Kretzer. Allein auch sie stellen in ihren Anschauungen wie in ihrer Begabung nicht minder verschiedenartige Talente dar als Bleibtreu und Conrad. Wie der feuilletonistische, sucht auch ihr naturalistischer Realismus mit Vorliebe Ereignisse, oder sagen wir lieber Skandale, und bestimmte, gesellschaftlich bekannte Typen des Berliner Lebens in dünner Verschleierung in seinen Romanen zu zeichnen. Albertis Talent ist Tendenz, seine Figuren sind Tendenz, seine Darstellung ist Tendenz. Er spielt sich als einen echten Sturmwidder gegen die moderne Gesellschaft auf, diese Welt, wie er behauptet, der Convention, der Gemeinheit, der Recht- und Ideallosigkeit. Seine Novellen „Plebs“ sollten zeigen, daß das Recht des Armen nicht das Recht des Reichen sei, sein socialer Roman: „Wer ist der Stärkere?“ (1888) behandelt den Untergang idealer Naturen im Kampf gegen die conventionelle Welt: den genialen Arzt Breitinger läßt der Neid seiner Fachgenossen nicht aufkommen, bis er den Mops der Frau Kultusministerin curirt, alle seine Ideale bei Seite wirft und ein gewissensloser Genußmensch wird. Zwei andere Helden, ein Leutnant und ein Baumeister wandern, aus der Gesellschaft ausgestoßen, nach Afrika oder Amerika. Noch pessimistischer und galliger ist der Roman: „Die Alten und die Jungen“ (1889) gehalten, in welchem das musikalische Genie durch die Verschwörung der Mittelmäßigkeit zu Grunde geht. Wie gern möchte man überall die Uebertreibung in Kauf nehmen, die in der Tendenz und in der Charakteristik liegt, wie viel würde man, um auch einmal in einem wilden Gleichniß zu reden, dem Genius zu Gute halten, der seine flammenden Brandpfeile in die Burg einer beim Mahl des Lebens schwelgenden, zucht- und sittenlosen

Gesellschaft schießt, daß sie aufgeschreckt von ihren Sitzen taumelt, während die Flammen vom Dach wie der Schein einer Morgenröthe durch das Land leuchten! Aber Alberti ist kein Genie so wenig wie seine Helden, die als energielose Schwächlinge mit liederlichen Kellnerinnen sich um ihr bischen Verstand und Thatkraft bringen. Schiller ließ seinen Karl Moor zum Räuber werden und als Räuber versuchen, die aus den Fugen gerathene Gerechtigkeit wieder einzurenken — diese Albertischen Helden werfen sich ohne irgend welche Nothwendigkeit in den Schlamm und ersticken darin. Ihr Wesen ist Tirade, künstliche Hitze, sie stellen sich auf den Markt der Oeffentlichkeit und brüllen wie verkommene Trunkenbolde ihre Flüche, eine elende, uns anwidernde Gesellschaft. Nichts ist wahr in diesen Schilderungen, selbst in dem Ausmalen der sinnlichen Situationen, Alles erscheint geschraubt, übertrieben, das Leben selbst wie ein einziges Zerrbild, wie eine große Karrikatur, aus dem uns nur der Skandal des Tagesklatsches mit hönischer Fratze entgegengrinst.

Besonnener und wahrer giebt sich Max Kretzer, der eine ausgesprochene Begabung für den Roman besitzt und weit besser das Leben kennt. In seinen Arbeiterromanen: „Die Betrogenen“ (1882), „Die Verkommenen“ (1883), „Meister Timpe“ (1888), hat er eine erstaunliche Fülle guter Beobachtung und genauer Kenntniß des Proletarierdaseins offenbart, und, was mehr gilt, jeder spätere Roman bedeutet bei ihm gegenüber dem früheren auch einen künstlerischen Fortschritt. Seine Sittenschilderungen der niederen Schichten des hauptstädtischen Lebens werden auch für eine spätere Zeit noch von Werth sein. Von der Manier, in Cynismen zu schwelgen, wie sie Alberti und Bleibtreu so unvortheilhaft auszeichnen, hat sich Kretzer mälig frei gemacht; in diesem self-made-man unserer Literatur, der aus einem Arbeiter ein Schriftsteller wurde, steckt ein künstlerisches Gewissen, das nicht blos die rohe Wiedergabe des Lebens, sondern auch höhere Zwecke anstrebt. In „Meister Timpe“ schilderte er den Untergang des Handwerkbetriebes durch die Fabrikindustrie, an einem Einzelfalle, der trotz seiner realistischen Zeichnung eine typische Bedeutung hat; in der „Bergpredigt“ (1890) wagte er sich freilich auf ein Gebiet, das er nicht sicher beherrschte; so warm uns seine Tendenz berührt, welche das Christenthum der That dem

äußerlichen Christenthum der Kirche an bestimmten Typen gegenüberstellt. Die religiöse Gedankenwelt und ihre Gegensätze sind doch Jordan klarer als Kretzer, der gleichsam nur von Außen in die Kirche und ihr Leben blickt, so sicher er auch seine Figuren uns hinstellt.

Charakteristisch für alle hier aufgezählten Autoren der jungen Schule ist es, daß in ihnen der klügelnde Verstand die echte dichterische Empfindung überwiegt. Sie schildern die Sinnlichkeit entweder nur als Gemeinheit oder als Sentimentalität; eine Ausnahme macht ein junges Talent, H. Tovote, dessen Werk „Im Liebesrausch" (1890) sich gleichfalls als Berliner Roman, zugleich aber als Beitrag zur Naturgeschichte „moderner Verhältnisse" charakterisirt. Aus Dumas' „Cameliendame" und Daudets „Sappho" stammen die Züge der Heldin; die Annäherung an die jungdeutsche Richtung liegt nur darin, daß die deutsche Cameliendame vorübergehend auch zu dem Amt einer Berliner Hebe verpflichtet wird. Eine schwüle Sinnlichkeit durchathmen das Buch, das jedoch nicht blos von einer starken poetischen Kraft, sondern auch von einer feinen psychologischen Analyse zeugt. In Tovote verschwindet die Tendenz; der tendenziöse Realismus wird zum psychologischen.

Es ist unzweifelhaft, daß die Tendenz im realistischen Roman noch eine Zukunft hat, allein man suche uns nicht einzureden, daß sie etwas Originales, eine neue Wendung der Literatur bezeichnet. Die Bahn, die hier betreten wurde, ist viel weniger von Zola, Ibsen oder Dostojewski als von Gutzkow und vor Allem von Spielhagen erschlossen worden, und in den Anschauungen über die Bedeutung und die Wirkung der Poesie, wenn auch nicht über die Methode der dichterischen Darstellung stimmen unsere jungen Stürmer durchaus mit dem „Idealisten" Spielhagen überein, stehen sie weit mehr unter seinem Einflusse, als sie von der Theorie des „roman expérimental" geleitet werden. Die naturwissenschaftliche Phrase ist eben Mode geworden, wie es einst die philosophische war; eines Tages wird man beispielsweise über die „Bedeutung des Darwinismus für die ästhetische Anschauung" ebenso lachen, wie man jetzt über die einstige Bedeutung der Hegelschen absoluten Idee für die Zusammensetzung des Planetensystems lacht.

Und nun bleibt noch eine dritte Schattirung innerhalb der realistischen Bewegung unserer Tage kurz zu berühren: die psychologische. Bereits haben wir eine Zahl von Vertretern derselben kennen gelernt: Marie v. Ebner-Eschenbach, Walloth, Fontane u. A., denen Hermann Heiberg und nicht zuletzt Hermann Sudermann zuzugesellen sind. Sie nehmen das Leben, wie es ist, in seinen gesunden und in seinen kranken Erscheinungen, in seinen erhebenden und seinen niederdrückenden Zügen, und ihre Kunst besteht darin, zu zeigen, wie sich ein Charakter unter der Einwirkung des Schicksals entwickelt, eine Kunst, die, wie man erkennt, nur zurückverweist auf den großen Begründer des deutschen modernen Romans, auf den Dichter des „Wilhelm Meister“. Es ist ein auffälliger, charakteristischer Umstand, daß dieser psychologische Realismus im Gegensatz zu dem tendenziösen mehr in der Provinz, als in der Weltstadt sein Stoffgebiet gefunden hat und daß er seine Kraft grade an der Charakteristik des socialen Milieus der Provinz erprobt, der dadurch auch in Zukunft ihre literarische Bedeutung gewahrt bleiben wird. Eine ganze Reihe von Romanen wäre dafür anzuführen: zu den besseren gehören Fr. Langes: „Harte Köpfe“ (1884), K. v. Perfalls „Die fromme Wittwe“ (1890) und zu den besten neben Heibergs „Apotheker Heinrich“ (1885) die Werke Sudermanns. Heiberg, der auch den Berliner Roman mit Glück und Talent cultivirt, hat grade in dem Gemälde aus der Provinz „Apotheker Heinrich“ bisher seinen künstlerischen und poetischen Höhepunkt erreicht; es ist eine überaus anschauliche Kleinmalerei, eine Feinheit psychologischer Motivirung in dieser Schöpfung, welche an Otto Ludwigs Kunst heranreicht. Das jüngste Talent auf diesem provinzialen Gebiet, Hermann Sudermann, ist durch den Erfolg seines Berliner Dramas „Ehre“ mehr in die Höhe gekommen als durch seine auf ostpreußischem Boden spielende Romane, und doch finden sich in diesen letzteren einzelne Scenen und Charaktere, die Alles in dem Bühnenwerk übertreffen. Die „Geschichte von der stillen Mühle“ in den „Geschwistern“ (1885) war noch in zu weichem Ton gehalten, der die Tragik abschwächte, aber „Frau Sorge“ (1886) und vor Allem der „Katzensteg“ (1889) packen durch die glänzende und eigenartige psychologische Kunst des Dichters, durch den dramatisch bewegten Fortlauf der Handlung.

Eine warme poetische Sinnlichkeit, die doch fern von allem Gemeinen ist, erfüllt seine Liebesscenen; in der Charakteristik übertreibt er noch vielfach, allein diese Uebertreibung ist das Zeichen von Kraft, und darum kann mit nichts Besserem unsere Darstellung schließen als mit dem freudigen Hinweis auf diesen jungen Dichter, dem mit seiner Kraft auch die Aufgaben wachsen werden, ohne daß er darum glaubt oder sich anmaßt zu verkünden, das Geheimniß des Dichtens sei ein anderes geworden seit jenem wunderbaren Tag, wo der erste Liebesfrühling im Menschenherzen das erste Lied erweckte.

Denn die Gefahr, welche diese realistische Bewegung unserer Gegenwart in sich schließt, liegt darin, daß sie an Stelle der Dichtung die Beobachtung allein zu setzen droht, daß Poesie für sie nichts Anderes bedeutet als das Geschick, eine Fülle mosaikartiger, der Wirklichkeit entnommener Einzelheiten zu einem Ganzen zu verknüpfen. Die Herrschaft der Thatsache hat auch auf dem Gebiet des Romans begonnen und ihr Recht wird ihr freilich kein Einspruch mehr verkümmern können. Auch der Dichter und vor Allem der Romandichter muß an dem wirklichen Leben seines Volkes theilnehmen und nicht mehr frei und zügellos darf seine Phantasie im Reich der Träume herumschweifen. Das Gesetz des Lebens mit dem Gesetz der Poesie in Einklang zu setzen und zugleich in dem Kunstwerk die Eigenart seiner Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen — in dieser Formel erschöpft sich Alles, was das Wesen des epischen Dichtens und des epischen Schaffens umfaßt. Das Gesetz des Lebens wird wieder und immer wieder auch den schöpferischsten Geist auf die große Quelle der Erfahrung und der Beobachtung hinweisen, welche aller Weisheit und Erkenntniß Ursprung ist, und wie die Tendenz unseres Jahrhunderts die große Wendung von einer romantischen zu einer wirklichen Welt bedeutet, so ist auch die Poesie diesem Zuge gefolgt, nicht blos um unser Dasein zu schmücken, indem sie es zu seinem Inhalt erkor, sondern auch um selbst Kämpferin und Streiterin im großen Heerzuge der Menschheit zu werden. Das Gesetz der Poesie aber entstammt nicht der Welt der äußeren Erfahrung, es erwacht allein im Herzen des Dichters und entfaltet sich dort, es fängt die zerfließende Welle des Lebens in sich auf, und wie in die Bergtiefen der trübe Regenschauer sickert und sich dort zu den

hellen, reinen Tropfen der Waldquelle löst, so wird noch einmal gleich dem Bergbach die Welt in anderer Gestalt in dem Poeten geboren. Unaufhörlich geht das Wirken und Arbeiten der Nation dahin, unermüdlich wechseln die Formen desselben, wechselt der Gehalt und die Stärke der Empfindungen, welche der Genius der Weltgeschichte einer Zeit bescheert, und immerdar giebt die Kunst ihnen ein entsprechendes Gepräge. Wir wissen nicht, ob dies Jahrhundert noch einen neuen Aufschwung der Poesie noch eine neue Blüthe der Literatur sehen wird, wir wissen nicht, ob das verworrene, leidenschaftliche Drängen und Treiben der jungen Generation in sich „Stoff und Zeug“ einer kommenden großen Kunst trägt, aber selbst gegenüber der Krisis unserer Gegenwart mit ihren häßlichen, naturalistischen Ausartungen, mit ihrem Cynismus und Pessimismus und ihrem trotzigen Selbstbewußtsein bewahren wir uns das befreiende und beglückende Gefühl, daß der große Zusammenhang unserer geistigen Entwicklung nicht verloren gehen kann, bewahren wir uns auch das stille, hoffende Vertrauen, daß dem Zeitalter der Krieger wiederum ein Zeitalter der Poeten folgen muß. Halten wir uns an das, was an erfreuenden Zeichen dafür auch in unserer Gegenwart hervortritt; nicht blos die Natur allein ist nach dem Dichterwort ein großes Lebendiges, sondern auch die Poesie und die Kunst, und von Beiden gilt das Wort: „Und Alles ist Frucht und Alles ist Samen!“

Namen-Verzeichniß.

Nur die ausführlicher besprochenen Werke sind bei den Einzelnen angegeben. Die Abkürzung N besagt Novelle, die Abkürzung R Roman, als die besonderen Gebiete der betreffenden Autoren. Die Ziffer giebt die Seitenzahl an.

Buchdruckerei von Appelhans & Pfenningstorff in Braunschweig.



